شــــرق البصـــرة

جواد الحطاب



في الليل
في آخر الليل
سرب من الجراد
ارتال من النمل
ـ يقودهم خنزير ـ
قد هاجموا أهلي
لكن شرق البصرة
في قبضة الطفل
أظافر عشرة
ستغادر الخنزير
مطعوناً ..
من السرة
الى السرة

شرق البصرة :
الليلة ناداني عراق ، واستودعني سراً
سأمر على الأبواب
أمر على الأشجار
على الأحجار
أمر بمقبرة الأجداد

وأوقظهم

اقول لوارد: يجتمع الحطابون بشرف هذه الليلة
اقول لحمزة: يجتمع القرويون بشرق البصرة هذي الليلة
اقول لذكرى: يجتمع الفقراء بشرق البصرة هذي الليلة ؛
ينتظرون الخنزير، وارتال النمل

أقول : عراق
هؤلاء أهلي
يعرفون العدو : بنادق آلية .. وأصابع سوداء
لكنهم يقصدون اليه ـ يرافقهم اينما وصلوا
الله ..والمرسلون

وربتما يتعبون
وربتما يجلسون قليلا
فأن يستطاب المقام
يعيدون للزيق كيس سكائرهم
ثم يستأنفون الرحيلا
ملائكة وادعين
على لهب الفقر قاماتهم
تتراقص
شفافة ..
ونحيلة

شرق البصرة
أني جمعت لهذي الليلة كل شبابي
وتجملت بأحسن اثوابي
فأنا الزين
وفجر الليلة موعد عرسي
الله ..الله
ما أوسع هذا الليل
وما أضيق نفسي
ياصبح تعال ..تعال
فجميلة غادرها النسوة منذ مساء الأمس
وحين اصطفق الباب
هب دجاج الصمت
ينقر
ما خلفن من الهمس
وجميلة في هذي الليلة سوف تجيء ، يصحبها جوق
نساء
مئتزرات بـ (صف رصاص) وبنادق (برنو)
فلترنوا
القمر المحزوز كمنجل جدي
وشيوخ السنبل

ووفود من قصب البردي
واهلة كردستان
يجتمعون اللية عندي
وغداً ..
في شرق البصرة
يبدون ..
مانبدي

... من يخبر الأهوار ..ان قوافل الأكراد تترك خلفها « سنجار » متجهين : شرق البصرة الميمون .. في صرر الطعام (عراقهم) .. في الماء .. منحدرين من أقصى القرى ، فتياتهم بالسر يحملن البنادق .. يرتدين ملابس الشبان ..تحت يشامخ حمراء أخفين الحناء ـ الزلوف .. سمعت إمرأة تغني :

: فتيان من سفوان
قد مروا
قاماتهم نيران
وعيونهم
جمر
بالله ياخلان
يؤرقني
أمر
الخبز
من كف الفرس ـ
مر
.. ..يايمة عد عيناك
يايمة .. شوفينا
ضرب الخناجر .. ولا
حكم الفرس .. فينا
. . . .
. . . .
حين أنهزم الأيرانيون بشرق البصرة ، أستلقيت على ضفة النهر .. وقلت أنام قليلاً فأنا أمتهن الموت أمام



الموت .. وضد الموت اعاشر موتي ، قلت عراق : كم موت يعرفه القلب فهات ثيابك اغسلها .. فالدم طري ، لكن عراقاً أخذني من كفي .. عبرنا الدم ...وأذكر

كنا جوعانين

فأكلنا (سمبوسة) من (حنا الشيخ)

وفي مقهى العشار شربنا الشاي

وغنينا الأبيات المكتوبة في تمثال السياب

عراق : قال أعذرني

تنتظرني البصرة في موعدنا الاول

قلت عراق

ياوطناً يعرف كيف يحب .. وكيف يقاتل

حلم ان يتركنا الخنزير

وكمثل عباد الله ننام الليل

بدون قنابل

غادرني ..

وأبتدأ القصف

خفت عليه كثيراً

خفت كثيراً

لكني ..

من خلل السعف

رأيته في الكورنيش ترافقه إمرأة حسناء

وكان الشط مليئاً

بزوارق من سوسن

ونوارس بيضاء

شرق البصرة

وبنادق عشر

ستغادر الخنزير

مطعوناً

من السرة

الى السرة

آلة الحرب عند العرب

○ طراد الكبيسي

هل كان العربي يعتبر نفسه في حالة حرب أو استفسار دائم! بحيث أننا نجده يعُدُّ لها في السلم فأذا فاجأته . . لاتفاجئه! لأنه يكون قد أرصد لها كل ما تتطلبه، ويتطلبه الظفر أيضاً؟!

يبدو ذلك! فالعربي حين يُسأل: متى ولدت، يقول:

«في الحرب العوان ولدت طفلاً . . »؟ إن ثمة إحساساً مرهقاً بالخطر- خفي أو ظاهر يمكن أن يتحقق نتيجة واقع عملي . . فالجزيرة العربية التي تغلب على طبيعتها الصحراء . . وتَعرُّض هذه الصحراء الى الجفاف المستمر، وبشكل غير متوقع أحياناً، يجعله متأهّباً للدفاع عمّا يسمى: «حِمى القبيلة» من جهة والى البحث من مصادر العيش: الماء والكلأ من جهة اخرى وكل هذه تثير حروبا ونزاعات دون شك. كما ان جغرافية الجزيرة العربية وإطلالتها على عدة قارات، ووقوعها على الطرق التجارة الدولية المهمة، ومجاورتها لأقوام عدة: الروم والفرس والأحباش خاصة. كثيراً ما عرّضها الى الغزو والمداهمة . . والعربيّ إزاء كل هذا كمن وجد نفسه بين فكي كماشة: الطبيعةُ والغرباء الطامعون. وكلاهما يتهدد حياته وموروثاته التي يعتز بها [سائر القيم والأفكار والعادات والأمجاد التي ورثها عن اجداده وآبائه . . وما يمكنه أن يُضيف إليها مما سيورثه الأبناء والأحفاد . . .] لذا تجده أبداً متحوطاً للدفاع عن نفسه أو أرضه أو أهله وشرفة وكرامته وكل ما يعتز به ضد أي معتدٍ كائناً من كان

إذن فالحرب عند العربي ليست حرباً مجانية، ولا صادرة عن نزوع للعنف متأصل فيه. كما استنتج البعض أوحى بذلك

عبر واحد من الاسباب الآتية، أو اكثر من واحد، أو كلها مجتمعة:

١- تركيز الدارسين على جانب واحد من حياة العربي . . أوعلى طائفة منهم دون أخرى . . هم البدووسكان الصحراء وإهمال سكان الحواضر والمجمعات . .

٢- تفسير كولونيالي لمغزى الفتوحات العربية الاسلامية وتجريدها من ظروفها وأهدافها.

٣- أغراض شريرة، مقصود منها تشويه حقيقة الأمة العربية ومحاولة تصويرها كأمة عدوانية - همجية ويبرز هذا واضحاً في معظم الدراسات الاستشراقية التي تكمن وراءها دوافع استعمارية أو صهيونية، أوعنصرية تُغذي بها بعض الانظمة شعوبها لمقاصد تعبوية عدوانية.

٤- تفسير أحادي البُعْد لشعر الحرب عند العرب واعتداد العربي بنفسه في الحرب. والأعداد والتحفز لها وكأنه معرّض لأن يدخلَ الحرب في أية لحظة . . . دون محاولة فهم الظروف الموضوعية والأنتولوجية التي يعيش فيها، وتحيط به.

إن الحرب عند العربي إذن وللأسباب والظروف التي ذكرناها، ترتبط بالدفاع عن حياة، وقيم وأفكار وأخلاق . . أولتثبيت قيم وأفكار وحيوات . . لذلك تجده متحوطا دائما وقد رصد لها كل وسائل الدفاع المشروعة وأعدّ لها ماتستحق؟ من الانسان الى الوسائل والوسائط الأخرى. كالخيول ومختلف أنواع الأسلحة المعروفة انذاك . . قال امية بن أبي الصلت:

وأرصدنا لريبِ الدهرِ جُرْداً،
لَها مِيعاً وماذيّاً حَصينا
وخطيّاً كأشطان الركايا،
وأسيافاً يقُمْنَ ويَنحْنينا
وفتياناً يرون القتلَ مجداً
وشيباً في الحروب مُجَرَّبينا

لقد أعدوا لها . . وكأنهم بنوا الحرب . . أومَنْ قُدِّرت عليه الحرب . . ومَنْ - كأنه خُلِقَ لها وكأنها خُلقت له . . ينافح عن نفسه وأهله وأرضه (أوحماه) وعن شرفه وكرامتِه . . والمجد الذي إبتناه . . قال مالك به عجلان:

نحنُ بنو الحرب تَشْتَجِرُ
الحربُ، إذا ما يهابُها الكُشُفُ
أبناء حَرب الحروب ضَرَّسنا
أبكارُها، والقوانُ والشُّرُفُ
مامثل قوميَ قومٌ، إذا غضبوا،
عند قراع الحروبِ، تَنْصَرِفُ

ولكن . . كل هذا. لايعني أن الحرب عند العربي نزوع دموي نحو العنف، متأصل في نفسه . . كما قلنا بل هم كانوا حريصين على أن يحيوا حياة الأستقرار والأمنِ والدعة . . والشواهد على هذا كثير . . كما كانوا حريصين على أن يبعثوا الحرب، ظالمين . . والشواهد على هذا أيضاً كثيرة . . قال قيس بن الخطيم الأوسي:

وكنتُ امرأً لاأبعث الحربَ ظالماً

فلّما أبَوْا، أشعلتُ من كل جانبِ

أرِبْتُ بدفع الحرب لّما رأيتها

على الدفع، لاتزدادُ غير تقارب

إذا لم يكن عن غاية الحرب مِدْفَعٌ

فأهلاًبها، إذْ لم تَزَلْ في المَراحب

فالحرب ـ مهما كانت مفخرة، لأنها الميدان الذي يُثبت فيه الرجل، شجاعته ومحتده إلا أنها، مع ذلك، ذميمة. . فأذا استعر أوارها لايعلم أحدٌ الى اين تمتد. . وماذا تنتج. .

فتعْرُكُكُم عَرْك الرحىٰ بثفالِها

وتَلْقَحْ كِشافاً ثم تُنْتِجْ فَتُتْئم

فَتُغْلِلْ لكم مالا تُغِلُّ لأهْلِها

قُرى بالعراق من قفيزٍ ودِرْهَمِ

× × ×

إذا استثنينا من عدة الحرب الأنسان الذي بَنْتهُ بيئة الجزيرة العربية. قوي الشكيمة، معتّداً بنفسه عالي الأحساس بالحرية، . . وما يستخدمه من حيوان كالخيل والنوق. . نجدُ أن آلة الحرب ـ الجامدة ـ عند العرب، هي: السيوف والرماح والقسيّ والسِهام والتروس والدروع والبيض. .

وتحتل السيوف المكانة البارزة بين أعدةِ الحرب، حتى أن بعضهم ذهب الى أن المعنيّ بالسلاح اطلاقاً، هي السيوف تحديد آ. ولكن العرب مع ذلك لهم في كل آلة، رأي. . ولكل آلة خاصّيّة وفائدة ومقام. .

وقد بلغ عشق العربي للسيف خاصة، والرماح وبقية الأسلحة عامة، حداً كبيراً. . فمنه لأنه يُحبُّ بيته ووطنه، الذي إبتناه على هام الثريا. . فهويدفع عنه الخصوم والأعداء. . ولا يرتضي لغريب أوطارىء أن يسبيه. . فيذبُّ عنه كما يذبُّ عن نفسه الموت، وقد يرد حياض الموت من اجل أن يدفع عن نفسه وأهله وأرضيهِ، الخراب والموت والعار. .

ومنه لأنه رأى في لمعان السيوف حين ء تُستلّ من اغمادها. . الشبه للبارق من ثغر الحبيبة المتبسم ـ على رأي عنترة ـ في قولِهِ:

فوددتُ تقبيلَ السيوف لأنها

لمَعَتْ كبارقِ ثغركِ المُتَبَسّمِ

ولا أظن علاقة الشبه التي أقامها الشاعر بين بريق السيف وبارق ثغر الحبيبة المتبسم علاقة شبه مجردة بقدر ما تعكس حميمية الحب المكنون في وجدانه للأثنين، لأنهما سبيلاه الى الحياة والحرية.

[فقد كان على عنترة مثلاً أن يؤكد بحد السيف حريته وجدارته بين قوم لايُعتَدّ بالملونين بينهم. وكأن عليه أن يجمع بحد السيف أيضاً، مَهْرَ حبيبته عبلة ـ مائة من النوق العصافير]

ثم لك أن تتخيّل العربيَّ في صحرائه وحيداً سارياً في ليل أونهار، مُعرَّضاً للمباغتة في أية لحظة من قبل لص أوعدوٍ أوحيوان مفترس. . فتتجدد علاقته بسيفه هذا، علاقة وحدانية لايشاركهما فيها أحد. . لأن الكل بعيدون، حتى الاصحاب والاحباب . . . . علاقة متفردة صميمة حياتية لأنهما بهذه العلاقة وحدها قادران على الحياة: (لاحظ ان الشاعريُسبغ على سيفه صفة القرين غير المفارق)؟ قال الشنفرى:

إني كفاني فَقْدُ مَنْ ليس جازياً

بنعمى ولا في قُرْبةِ مُتَعَلَّلُ

ثلاثةُ أصحابٍ: فؤادٌ مُشيَّعٌ

وأبيضُ إصليتٌ، وعرفاء خَيْأَلُ

نجدُ هذه العلامة عند العربي، عندما يكون غزو أو إرتحال. . فالسيف والرمح والدرع. . شركاؤه في حياتهِ، كما هو شريك لهم في تَحقُّق معانيها، كون السيف سيفاً عندما يضرب، وكون الرمح رمحاً عندما يخرق. . وإلا فهي حدائد لامعنى لها لا كما قلنا فلا عجب إذن، إذا أفاض عليها من حبهِ وأحساسه بالديمومة والبقاء.

× × ×

لقد أحب العربي إذن، سلاحه حباً يَعْدله حب، وعُدَّ عندهم، شراءُ سلاحٍ شراءُ عُمْر. فعن ذكر يزيد بن خاتم أنه قال، وقد اشترى دروعاً: «**إني لست اشترى أدراعاً، إنما أشتري أعماراً.**»

ولبس الرسول ﴿ص﴾ يوم أحدٍ، درعين ظاهر بينهما.

وقال الأمام عليّ ـ كرم الله وجهه ـ

اسيف أنمى عدداً أو أكرم وَلَداً.»

وعدَّ صالح بن جناح، السيف والقنا، تحية الفرسان، حين قال:

أنعم صباحاً بالسيوف وبالقنا

إنَّ السيوف تحية الفرسانِ.

فأيّة تحية أعظم وأجلُّ للفارس من تحية السيوف التي صار بها الفارس فارساً، وصارت هي بيد الفارس سيوفاً. فالسيف ـ على حدّ تعبير الطغرائي، لايبين معدنه ولا يعمل إلا في يد فارسهِ، **فهو بدونهِ حديدة أو معضد**:(١)

وعادة السيف أن يزهو بجوهره

وليس يعمل إلاّ في يديْ بَطَلِ

وفي الأخبار ذُكر، أن عمر بن الخطاب طلب الى عمرو بن معد يكرب أن يبعث اليه بسيفهِ المعروف بالصمصامة فبعث به إليه فلما ضرب به عمر، وجده دون ما كان يبلغه عنه، فكتب اليه في ذلك، فرّد عليه: إنما بعثت الى أمير المؤمنين بالسيف ولم أبعث اليه بالساعد الذي يضرب به.

لقد اكثر أدباء العربية في شعرهم ونثرهم من ذكر السيوف والرماح والتغني بها، والتودد لها وبها. . وكأنها الأبناء التي اعطوها أسماء مثل أولادهم. فهذا ذو الفقار سيف علي وذو الراحة سيف المختار بن ابي عبيد والصمصامة سيف عمرو بن معد يكرب. .

ووصفوها بما تستحق من اوصاف. . مؤكدين أنها التي في حدّها الحدُّ بين الجد واللعب. . وأنها أفواه الموت أو الموت في أفواهها. قال أعرابي في قوم تحاربوا: «أقبلت الفحول تمشي مشي الوعول» «فلما تصافحوا بالسيوف، فغرت المنايا أفواهها.» وأحسن السيوف عندهم، الهنْديّة. ومنها المُهندً، القاطعةُ الصافية الحديد. قال عنترة:

فَطَعنتهُ بالرمح، ثم عَلَوتُهُ

بمهنّدٍ صافي الحديدةِ، مِخْذَمِ

ولأبن أبي زُرعة الكناني وصف أو قُلْ (غـزل) بالسيف لايدانيه إلا وصف الجواري الحسان البيض الرقاق المزينات بالحلي والعقود ولعله من عادة بعض العرب أن يُزيّنوا سيوفهم بالجَواهر والنقوش، قال:

ومهند يعشي العيون سناهُ من قبل الصِقالِ

صافٍ كأنك تنتضي من جَفنه رقراقَ آلِ

متردد فيه الفرند تردّد الماءِ الزلالِ

للعتق في متنه سيما . . لاتغيّرها الليالي

وجواهر يَنْسْبنهُ للعين من قبل السؤالِ

فهو اذن صافٍ يلتمع قبل التماع السراب الرقيق، يتردد ماؤه فيه لم يُسق . . ولاتحسن السقيا للسيف، متأصلٌ لايغيره كرُّان هو مزين بجواهر مخصوصة لايُخطئ الرائي في أن ينسبه الى صاحبه منها . . ثم هذه الصورة لسيف أبي الهول التي ستكون أية محاولة لنثرها أو تفسيرها، مقتله للحيويّة الدافقة فيها:

كأنَّ على إفرنده موجُ لجةٍ

تقاصرُ في ضحضاحه وتطولُ

إذا ما تمطى الموتُ في يقظاته

فلا بُدَّ من نفسٍ هناك تسيلُ

والرماح هي الأخرى تغنّوا أو تفننوا بها . . فمنها الخطيّة منسوبة الى الخطّ وهي جزيرة في البحرين، والردينيّة منسوبة الى رُدينة إمرأة تبيع القنا بالخط . . والخُرصان وهي الرماح القصيرة واحدها خرص . . . وغيرها . وتوصف الرماح بأنها صمّ . . . صُلبٌ : حلب، مُثَقَّفة : مُقوّمة . صَدْق الكعوب والكعوب : عقد الرمح . وفي رأسها الأسنةُ الزرق لصفائها، المخالطة شيئاً من الحمرة لشدّة صفائها . . حين يُعمل بها مواتح البئر أي الحبال التي يُمتح بها من بئر بعيد القعر . قال سلامة بن جندل؟ ولعله أحسنُ ماقيل في الرماح:

بالمشرفي ومصقول عوارضها

صحّ العوامل صَدْقات الأنابيب

سوّى الشقاف قناها فهي محكمةٌ

قليلة الزيغ من سنٍّ وتركيبِ

زرقٌ : أسنتها حمراً مثقفةٌ

أطرافهنّ مقيلٌ للعياسيبِ

كأنها بأكفّ القوم إذْ لحقوا

مواتح البئر أو أشطان مطلوبِ

وكثيراً ماتوصف الرماح بأشطان البئر أي حباله لأستقامتها، ولشبهها بها حين تتساقط من حول الفارس وجواده . قال عنترة:

يدعون عَنْتَرَ والرماح كأنها

أشطانُ بئرٍ في لبان الأدهمِ

وقال أمية بن أبي الصلت

وخطيًا كأشطان الركايا،

وأسيافاً يَعمْنَ وتنحينّنا (1)

ويستحسن من الرماح، اللدنُ الذي ينساب كخيط المطر أوالحيّة المنسابة المفزعة . قال عبيد الله بن مسعود:

وأصمّ الكعوب أسمرُ لدنٍ

ينثنى كالحيّة المنسابِ

زاعبي سنانه ينهبُ الأنفسَ

من أهلها غداة النهاب

والزابعي هو الرمح الذي إذا اهتز تدافع كله كأنه يجري .

ومن بديع الوصف للرماح والأعداد للحرب . قول أوس بن حجر:

وإني امرؤ أعدتُ للحرب بعدما

رأيت لها ناباً من الشر أعصلا

أصمَّ ردينياً كأن كعوبه

نوى القسْب عرّاصاً مُزجّاً منصّلا

عليه كمصباح العزيز يشبّه

لفصحٍ ويحشوه الذبالَ المفتّلا

وللدروع مكانة متميّزة بين أعتدة الحرب عند العرب، فهي البرُود التي تقيه طعنات السيوف والرماح وما تنزع عنه الأقواس . ومن هنا جاء قول القائل كما ذكرنا إني لااشتري أدراعاً، أني : اشتري أعماراً . . » وتُوصف الدروع بأن تكون سابقة أي طويلة . فضفاضة، محكمة النسج، مثناة تشبه الحلق الذي تنسجه الريح على صفحات الماء: قال عمرو بن كلثوم :

علينا ابْيَضُ اليَلَبُ اليماني

وأسيافٌ يَقُمْنَ وينحنينا

علينا كلُّ سابغةٍ دِلاصٍ

تَرى تحت النجاد لها غُضونا

إذا وُضِعَتْ عن الابطال يوماً

رأيت لها جلودَ القوم جُونا

كأنَّ متونهن مُتُونُ غدْرٍ

تُصفّقها الرياحُ إذا جَرينا

كما توصف الدروع بأن تكون لينة، يسهل تحرك المقاتل داخلها . ومحكة (جَدْلاء) مضاعفة أي المنسوجة حلقتين حلقتين ومنها الحَطميَّة المنسوبة الى حطمة بن محارب بن عيد ا القيس وكان صانع دروعٍ ماهر . ويقال إنها التي تحطمُ السيوف، قال رائد بن شهاب البكري :

مضاعفة جَدلاء أو حَطميَّة

تُغشِي بنان المرء والكفَّ والقَدَمْ

اذا وقع عليها السيف تسمع له فيها صليلاً، صافية كماء الغدير الذي تصفقه الرياح على حدّ قول عبدُ قيس .

وسابغةً من جياد الدُروع

تسمعُ للسيف فيها صليلاً

كماء الغدير رَفَتْهُ الدبورُ

يجرُ المدُ جيج منها فضولا

والسابغة : الطويلة .

ولأبي العلاء المعري قصائد متفردة في الدروع مشهورة بالدرعيات :

وقد اجمل المزرد أوصاف الدروع وأضاف عليها، فهي: واسعة، فضفاضة، تُبعيَّة : أي منسوبة الى تبع من ملوك اليمن . شدَّ منها مساميرها، تنبوعنها السهام (المعابل) . لينة سهلة ملساء كظهر السمكة تنزلق عنها السهام الطوال

والسهام الصغار (الحظاء). موشحة، فيها طرائف صُغْر من النحاس. ولها حَلَق فائض عنها.. مشهورة معروفة تتسير إليها الأصابع بالبنان لجودتها: إذا ما أجتمعت الناس ليوم الحفاظ من المحارم:

وَمَسْفوحةٌ فضاضةٌ تُبَّعيَّةٌ
وآهَا القتيرُ تَجْتويها المَعابلُ
دِلاصٌ كظهرِ النُّونِ لايستطيعها
سِنانٌ ولا تلك الحِظاءُ الدواخل
مُوَشَّحة بَيضاءُ دانٍ حَبيكها
لها حَلَقٌ بَعْدَ الأنامل فاضلُ
إذا جُمِعَتْ يومَ الحِفاظ القبائل

ومن أعتدة الحرب الأخرى: البَيْض: الخوذ. والقسّي والسهام والتروس وفي الرمي بالقوس أو النزاع بالقوس، روى عن الرسول ﴿ص﴾ أنه قال: «وأعدّوا ماأستطعتم من قوة»، «ألا إن القوة الرمي، ألا ان القوة الرمي» ومن أحسن ماقيل في وصف القسّي والسهام، قول الشّنفرى في لاميته، حين وصفها مع السيف والجنان الثابت، بأنها القربى التي لاقَرْبى بعدها، وبأنها طويلة قوية ملساء مزينة برصائع شَدّت لها. وأذا ما خرجت عن منتزعها:

: انّت وأعولت كما تئن وتعول ثكلىٰ مصابة وكأنه يريد بذلك أن سهامه تخطيء العدو

إني كفاني فَقْدَ من ليس جازياً
بنعمى ولا في قُرْبِهِ مُتَعلّلُ
ثلاثةُ أصحابٍ: فؤاد مشيّعٌ
وأبيضُ إصليت وصفراءُ عيطلُ
هتوف من الملس المتون يزينها
رصائعُ قد نيطت إليها ومِحْملُ
إذا زلّ عنها السهم حنَّتْ كأنّها
مُرزَّأةٌ ثكلى ترنُّ وتُعْوِلُ

(١) الركايا: والواحدة ركية: البئر

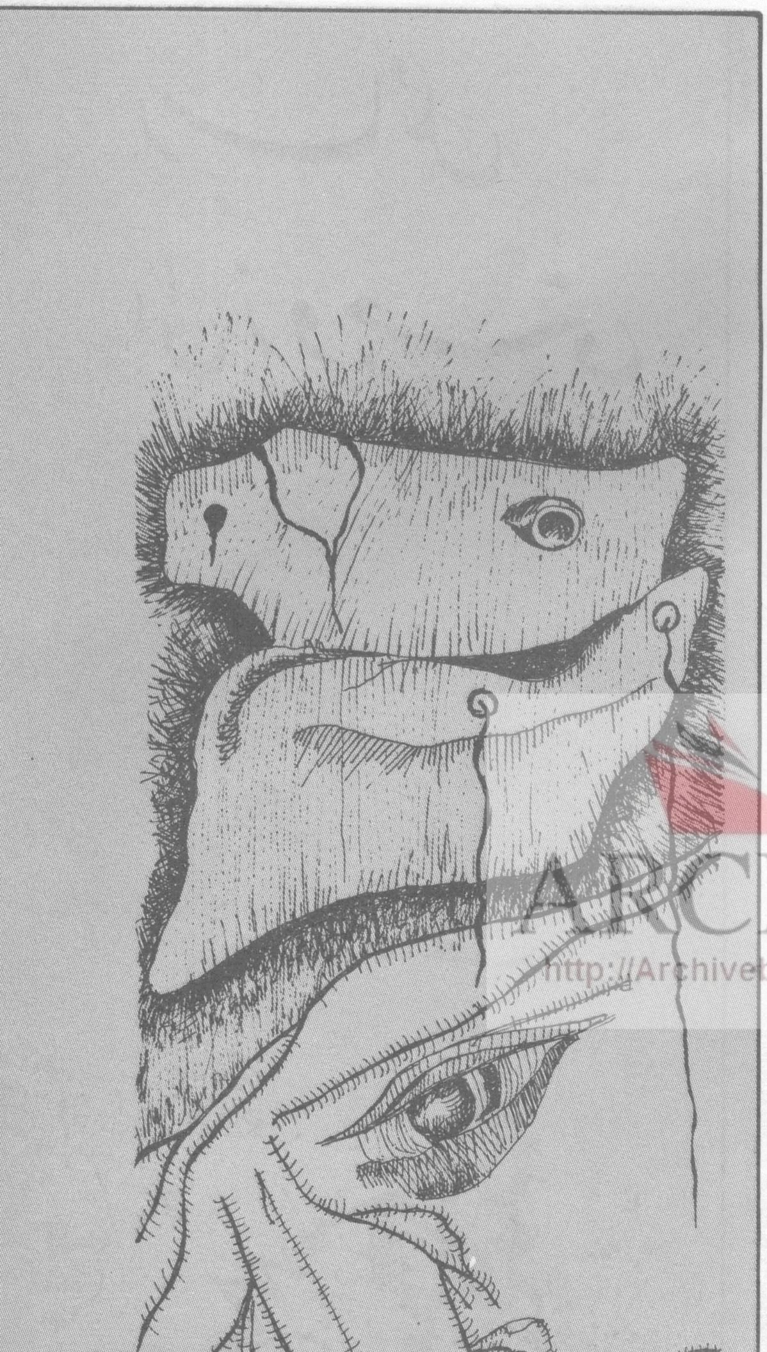


«إلى شهداء انتفاضة الأرض في فلسطين المحتلّة»

من دمهم تبدأ المرحلة

محمود الشلبي

من أينَ نبتديُ القصيدةُ . .
أيها الوطنُ المدثَّرُ بالشعارات السعيدةْ؟!
من أين يبتديُ النزيفُ، أو النشيدُ . . ؟!
وكلُّ عرقٍ . . .
كلُّ صوتٍ . . .
ضجَّ في حبرِ الجريدةْ . . . ؟!
من أين يبتديُ الحوارُ؟!
ـ من الرغيف . . . ؟!
ـ من الخريف . . . ؟!
ـ من التواريخ المجيدة؟!
وبأيِّ جارحةٍ أجيئُكَ؟
والجراحُ على الجراحِ ،
تزيدُ من وجعِ القصيدةْ .
الأرضُ تصعدُ في سلالها . . .
إلى الغيم الرماديْ .
والناسُ يرتجلون أغنيةً . . .
فيغضي من مهابتها الرَّدى . . .
ويسوقها دُمُهمْ إلى قمرِ الفؤادِ .
والبحرُ يمتشقُ النِّداءَ ،
فتدخلُ الأمواجُ مرحلةً . . .
وتشتعل الأيادي .
ـ هل جاء من أقصى المدينةِ ،
شاهدٌ يسعى . . . ؟
● نعم!
ـ ما قال . . . ؟!
● أطفالٌ تعلِّمهمْ حجارتُهم
على شجرِ البلادِ . . .
أجسادُهم شجر تناثر في شرايين البلادِ .
دمهمْ يرشحهم لمرحلة الجهادِ .
ـ هل مدَّتِ الحاراتُ أضلُعها لهم؟!



● كانت طريقاً للذين تيمَّموا بالفجرِ . .
وانتعلوا الأعادي .
هُمْ وحدَهُمْ . . .
معهُمْ عصافيرُ النّدى . . .
الشمسُ تركضُ في معاطِفِهِمْ . . .
وتعشقُهُمْ سواحِلْ .
هُمْ وحدَهم . . .
معهُمْ ينابيعُ الحقولِ ،
مدى الخيولِ ،
أكفُّهم . .
غضبُ السيولِ . . .
القُبّراتُ الصادحاتُ . .
على السلاسِلْ
هُمْ وحدَهُمْ . . .
معهم حَناجرُهُمْ . . .
حناجرُهُمْ
فضاء ارجواني

تكسَّرَ في قصائدهمْ
الأرض تنهضُ كي تَقِرَّ . . . ،
الصامدونَ يُجرِّبونَ الموتَ ،
كي تبقى بأيدينا المشاعِلْ .
لا تجمعوا أسماءَهُمْ . . .
ليسوا ليومٍ ينتهي . . .
ليسوا لحادثةٍ تموتْ . . .
زمنٌ أكيدٌ يحتويهمْ . .
وطنٌ فريدٌ يشتهيهمْ .
شجرٌ جنونيٌ . . .
على باب السما . .
يخضرُّ فيهمْ .

آذار ١٩٨٢م

رسائل الى زوجتي

○ خالد الخزرجي



الرسالة الاولى

(العبور)

بيننا والرّدى
حاجزٌ . .
عبرتْهُ جحافلُنا
فاقتحمناهُ ليلاً ، بَلَغْنا المدى
واحداً . .
واحداً . .
سقطتْ نجمةٌ في اللظى
بزغَتْ نجمةٌ في اللظى
هكذا
نحنُ إنْ ماتَ منّا شهيدْ
قامَ ألفُ شهيدْ . .

١٨/ ٥/ ١٩٨٢

الرسالة الثانية

(ليلة عاصفة)

فجأةً . .
هبّت الريحُ منتصفَ الليلِ
وآسّاقطَتْ قطراتٌ من الطّلِ
كان معي حينذاكَ رفيقٌ ،
وديعٌ . . بريءٌ ،
براءَةَ أطفالِ حارتنا
أذكرُ الآنَ حدّثني . .
عن خطيبتِهِ
قال :
ـ وحّدَنا قدرٌ . .
واحتوانا هوىً
حبٌّ منذُ طفولتِنا
فنشأنا معاً
ونمابيننا الحبُّ ، توّجَنا وطنٌ
حالمٌ . .
حالمٌ .
مثلَنا . .
ثم . . وآندلعَ البرقُ يحملُ ريحَ السَّمومْ . .

قاتلَتْ
مَعَنا الأرضُ، والرملُ، والوردُ،
قاتلَ كلُّ صبيٍّ، وكلُّ آمرأة . .
وآستفاقَ نهارٌ . .
في عيون الرجالِ
فكان المدى جُلّنار! . .

٢٠/ ٥/ ١٩٨٢

الرسالة الثالثة

(البحر)
تلكَ جبهتُنا . .
مثلَ بحرٍ لظىً
مزبدٍ
مرعدٍ
(حطّهُ السّيْلُ) والعنفوانْ
(من علٍ)
هائجٍ . .
مائجٍ
تتلوَّنُ أمواجُهُ . .
مثلما تتغيرُ أشكالَها الريحُ،
لكنّنا . .
نكتبُ الآنَ أسماءَنا! .

٢١/ ٥/ ١٩٨٢

الرسالة الرابعة

(ليلة مقمرة)
صعدْنا على رابية
وكان القمرُ يستعيرُ ضياءَ بنادقنا
كانت الأرضُ مبتلّةً
بدم الياسمين،
ورائحةِ البرتقال . .
لحظةً . .
ثم ينهمر الموتُ . . يطلعُ فينا
زمانٌ بهيٌّ . .
ويضيءُ طريقَ العبورْ . .
فارسٌ . .
وشهيدٌ . . !

٢٢/ ٥/ ١٩٨٢

الرسالة الخامسة

(الزفاف)
كان آخرَ ما نطقَتْ
شفتاء:
ـ خذْ لها
من دمي
وردةً
للزّفافْ! .

٢٥/ ٥/ ١٩٨٢

الرسالة السادسة

(غضباً نمطر)
عند أوّلِ خيطٍ من الفجرِ،
أيقظَنا . .
صوتُ آمِرِنا . .
سَبَقَتْنا المدافعُ،
والأرضُ دارتْ بنا
دورةً . .
دورتينِ،
وكان الرصاصُ يطرِّزُ خندقَنا . .
وآندَفَعْنا نقاتلُ رتْلَ الجرادُ . .
كان ثالثُنا قمراً
يتقدّم . . كنّا نسوّرُهُ،
بأضالِعِنا
وبأحداقِنا
كان يركضُ . . يركضُ،
كنّا نخافُ عليهِ
وكان الرفاقْ . .
غَضَباً يمطرونْ . .
غَضَباً . .
غَضَباً . .
يمطرونْ! .

٢٧/ ٥/ ١٩٨٢

بالحب اقاتلهم.. بالاظافر

○ رياض محمد خلخال

«الى (هـ).. صحيح أن الهوى مسالك
ولكنه دائما حالة واحدة»

(١)

متحدٌ مع موج الشط
ومنفرد بذهول السحر القادم من صلبِ الأرض
يؤانسهُ شَغَبُ الصِبْيَةِ في الطرقاتِ
وتَشْغَلهُ الشفةُ السفلى لجميع نساءِ الأرض
فيرقصُ عند الايقاعِ الأولِ للموسيقى الشعبية
مفتونٌ بالناس.. بكل الناس
ومأخوذٌ بالوجدِ الطافحِ فوقَ الأجفان
لدى أرنبة الأنف
على وشم الأكتاف
فأية ريح أعتى من رئتيه
وأية حمرة شَفَقٍ أصفى من حمرة عينيه

(٢)

مُلقىً فوق العشب البَري كزهرة دُفلى أرقها عبث الريح
أحدق في وجهكِ
لوبيدي
لقفزت الى حجرك كالأرنب.. اتدفأ
وامرغ وجهي بالطيب
ترى من اين تجيئين بهذا العطر النافذ في الأحشاء
ولوبيدي
لأخذتك للنزهة في راجمتي البلورية
الشِعبُ الخلفي يضج بأزهار الليمون
ووحدك تمتلكين نبوءات الألق العذري
ولوبيدي
لخرزت حصى الساحة إكليلا أودعه معصمك الثلجي
ولكني مسحور بالزحف الى الجهة الأخرى
الخيل العربية عبرت

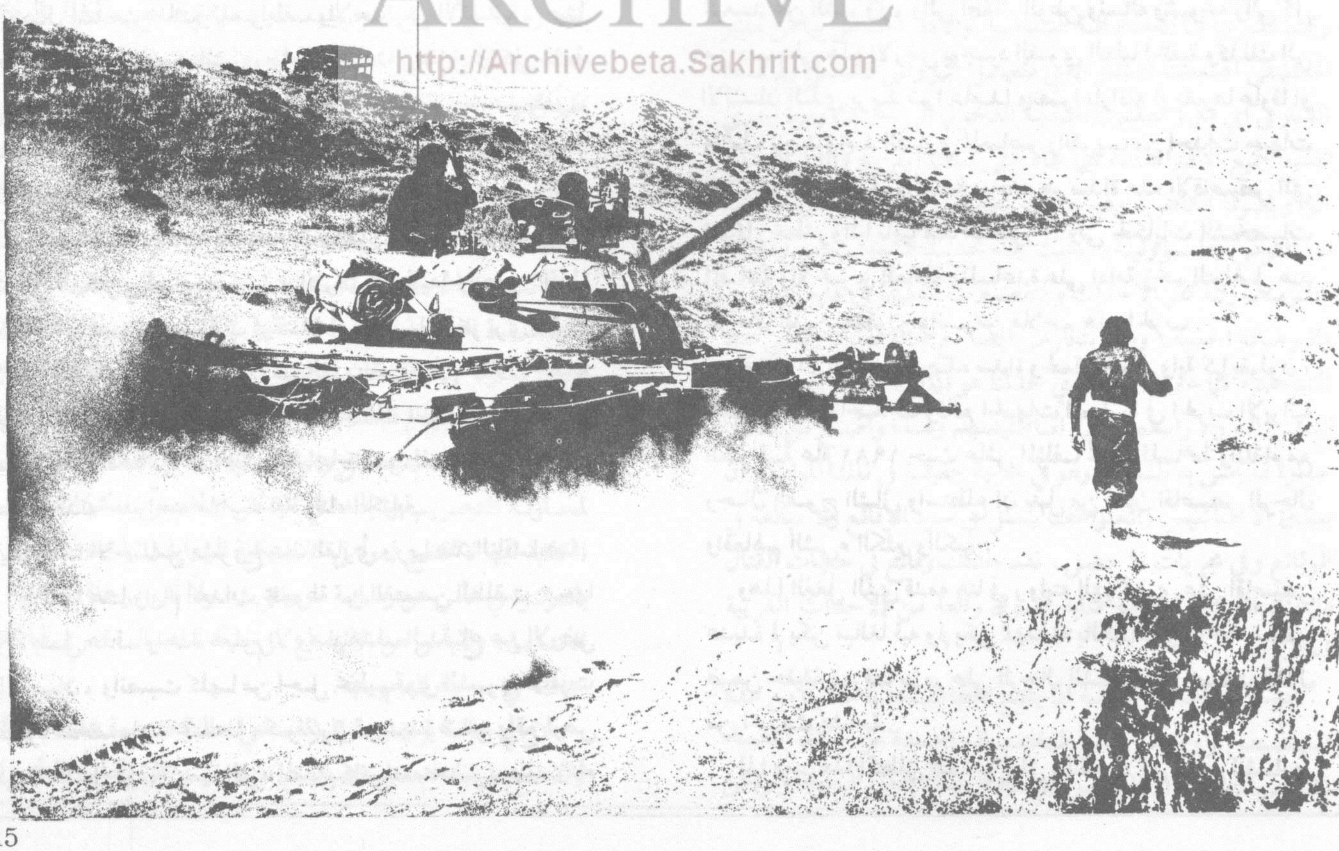
ومواقيت الغزل الأبهى هدهدها التأجيلَ
فظلي سابحة في فيض الصبوة
في كسل الفتيات المندهشات بطلع النخل القديس
ظلي... أتيك غداً... اتيك غداً
بي وحشة عطش لماقيك
وفي رؤى كقلائد من صخب الأطفال

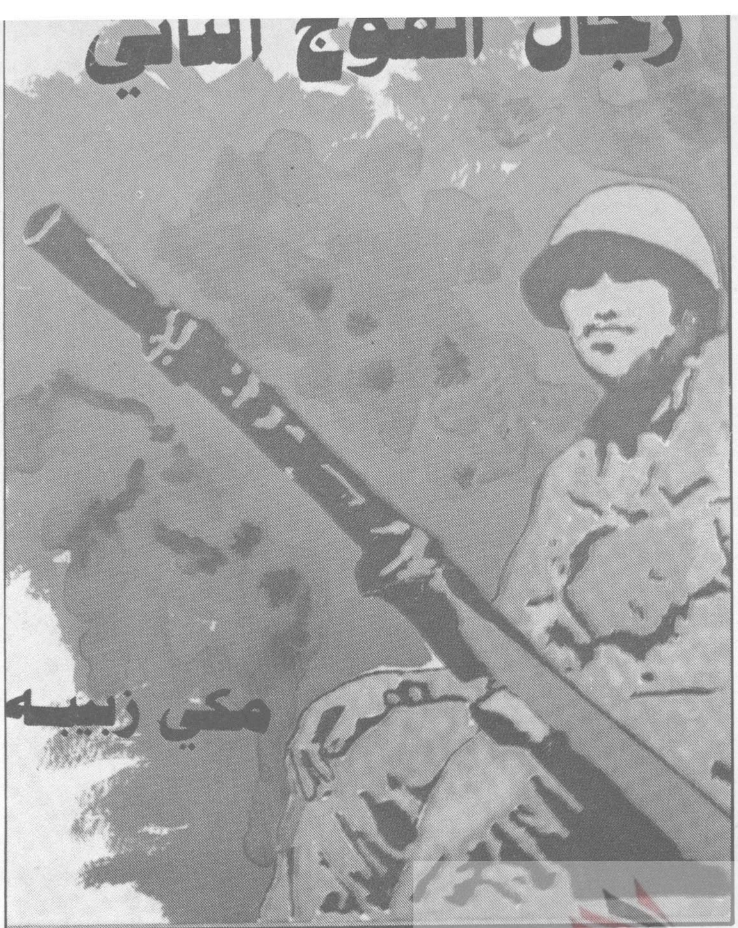
(٣)

ممتد جسداً شفافاً عبر صباحات التاريخ
هنا اوله.. حيث يفور الرأس العربي الجوّاب
وأخره.. حيث يمر الشط العربي مرور اللذة من نافذة القلب فيا
مولاة الحب
وياسيدة السحب الحبلى بالخصب
ويأصص الحكمة في افئدة الصوفية

قد اتيك معافى.. أحمل جبلين ربيعيين من الشرق.. سأزرع
جبلي أمام شبابيك البيت
وقد اتيك حصانا بريا.. او اتيك رفاتا يحمله الرفقة بحزنهم
اني اتغيب عن دبكات العيد - انا - حامل منديل الدبكة بين مشاة
سريتنا
قد لااتيك على الاطلاق
ولكني ادرك ايتها الفرس الموسيقى
انك، ستضيئين زوايا البيت بحناءك
لست بعيداً
جسدي يسكن رحم الارض
وروحي تتمطى
تمسي أرحب من لهفات العشق
ويمسي وطني أحلى من كل الاسماء

قاطع زين القوس آذار - ١٩٨٢





رجال الفوج الثاني

رواية جديدة عن المعركة

○ خضير عبد الامير

ثمة احساس ينتاب القارئ لرواية «رجال الفوج الثاني» للكاتب (مكي زبيبة) بان في احداث هذه القصص شيئاً من مبالغة مبعثها الانفعال المدهش المثير للعواطف والاحاسيس الانسانية، حينما وجد الكاتب نفسه يتعايش يومياً مع الحدث ويتقابل في كل ساعة مع رواة له، او حينما براهم، اي الرجال، وجها لوجه وهم يقفون ويتحركون فوق مساحة شاسعة من الارض ضمن واجب محدد ومرسوم ومخطط وفي كل منهم تتواجد متأصلة قيم نفسية خاصة بالوجود الانساني قابلة للاستيعاب والفرز والمعرفة الكاملة وحتى التمثل الفكري امام تصورات الارض والطبيعة والعدو. اقول فكيف اذن بتصورات كاتب او فنان او اي انسان آخر يرى حقيقة الاشياء، انسان مقتدر امتلك زمام القلم اضافة الى امتلاك حقيقة الوعي الذي تعمقه رؤية جديدة مكثفة لذلك الحدث الهام جداً. المطلوب من الكاتب هنا ان يكبح جماح العواطف، وان يقف الى جانب حدثه حذراً منه ملامساً اياه اثناء الكتابة.

ويبقى هذا الاحساس مشروع عند القارئ وربما عند الناقد ايضاً.

ولكننا هنا وامام احداث مجموعة من القصص انطلقت جميعها من اجل هدف واحد معلوم الا وهو هدف الدفاع عن الارض والانسان، وانصبت كلها من اجل تحطيم قوى الشر وتظافرت جهود شخصياتها مجتمعة مكونة رؤية جديدة ضمن واقع ارض غريبة يتعامل فوق اديمها الفرد المقاتل كانسان متحضر يمتلك زمام نفسه مميزاً بين الخير والشر والصالح والطالح ناظراً الى الوجود من خلال نظرته الى عناصر الطبيعة واحيائها والى الانسان المسالم البعيد عن الشرور، والى اطفال الوطن ونسائه وشيوخه والى كل من دب على هذه الارض بوجود القوى العليا الخفية وكذلك الى الانسان الذي يريد شراً عامداً ومصراً بارادته او بغيرها عارفاً او واهماً، نجد ويجد القارئ المعاصر والقريب من احداث جبهات القتال، ان الصدق والصدق وحده هو سداة هذه الاقاصيص التي تشكل خطاً روائياً نامياً منذ السطور الاولى لحكايات الشخصيات المقاتلة والاخرى العاملة والمساعدة على ادامة زخم التواصل عند الرجال الذين حققوا جوانب من ملاحم هذه الحرب.

اقول ان الصدق وحده سداة ولحمة هذه الرواية كما يقولون، حيث تناولت احداث وقائع الجبهات المحاربة في الحرب الايرانية العراقية عام ١٩٨١ حيث عاش المؤلف تجربة المساهمة واللقاء مع رجال الفوج الثاني واستطاع ان ينهل من معين اقاصيص الرجال وافعالهم الشيء الكثير والكبير.

وهذا الفعل الذي قدمه هنا في روايته التي تحتوي على اقاصيص عديدة لم يكن مبالغاً فيه ولم يكن ممهداً له بالكلمات وانما جاء مسطراً ضمن حقيقة معرفتنا بما مر على الرجال الشجعان في جبهات القتال من احداث مشابهة.

لذا ومن هذا المنطلق الذي يعلق بالنفس، اي بنفس القارئ

وهـو ينتهي من قراءتهـا احـاول ان اقـدم تفسيراً مبسطاً لوجود هذه الرواية الصغيرة.

ابتـدأ الكـاتب (مكي زبيبة) مفتتحاً روايته بوجود احد الابطال المقـاتلين راقـداً في مستشفى ميسـان العسكـري حيث يقـول: «استيقظت منتبهـاً على صوتي وانـا في مستشفى ميسـان العسكري وتأكدت من نفسي ان الذي اسمعه هو صوتي».

لقـد استيقـظ بطـل القصـة الـذي يتحـدث لاشعـورياً بجميع الاحداث، من ايام كان فيها غائباً عن وعيه.

وهذا يعني ان بطل القصة الذي عاصر جميع الشخصيات تذكر وقـائـع رفـاقـه الذين جاءوا اليه زائرين، فحينما يراهم يبدأ حديثه عنهم، وهو بحالة من اللاوعي وشرود الذهن وحديثه هذا دوّن او سُجل على اشرطة الكاسيت ثم استمع لكل شيء بعد ذلك.

اعـترف بان هذه الطـريقـة في السـرد مجانبـة للحقيقـة ولم تخدم الرواية كعمل فني فيه شيء من الايهام على الاقل.

اراد المؤلف ان يصـل بقـارئـه الى مواقف البطولة والمواقف عديدة وطـريقـة الـوصـول اكثر عدداً من اقحام آلة التسجيل ومنح البطل صفـة فقـدان الوعي والحصول على مواقف عديدة يعكسها العقل البـاطن للشخصيـة وصولاً الى حديث بطـولي ضمن وجود نماذج انسانيـة متعـددة يفـرزهـا احسـاس الجـريح على هيأة اقاصيص انسابت فعلاً ودونت في الة التسجيل وتم الاستماع اليها.

وكـما ذكـرت ان اقحـام الـة التسجيـل والاذن الخـاص بها من مدير المستشفى اضعفت المسـار الفني للعمـل الـروائي كشكـل ولم تمنح القـارئ اي مبر ر معقـول لكيفيـة الدخول الى الحدث ومرة اخرى تضيع جميع الافتراضات فيما جاء على لسان الجريح والذي استمع اليه وبصوته الخاص، وهو حديث معقول ومتزن وعلى درجة عالية من الـوعي والمسـؤوليـة، بحيث جاء تحـديـد الشخصيـات والمكان والـزمـان وتـذكـر الاحداث والتفصيلات الدقيقة في غاية الوضوح والـرهـافة الحسية، وهذا يتعارض ايضاً مع حالة فقدان الوعي عند الشخصية كما عبرنا. ان الذي حدثنا هو المؤلف نفسه الذي عاصر النـاس الـرواة واستمـع الى اقـاصيصهم وهـذا واضـح من خلال حرارة ما يحس به النـاقـل وهو في مجابهة حقيقية في تلك المواضع ان صدق الاحـاسيس والعـواطف يتمثل في سرد الوقائع ولا مبالغة في الوقائع وفي مجريات ما حصل، فقد حدثت وقائع في جبهات القتال ما تمنح الكاتب امكانية كتابة فصول رائعة من الاحداث الغريبة فعلاً.

جهـد المؤلف في محاولـة ان يضع خطاً تصاعدياً متكوناً من عدة اقـاصيص تروى من قبـل شخصيـة واحـدة من خلال اللقـاء بشخصيات تلك الاقاصيص التي قامت فعلاً بفعل البطولة وارتكن اسمهـا الى وجـود مسميـات البطـولـة والشجـاعـة الى آخـر تلك الصفـات التي يتحلى بها انسـاننا المعاصر المقاتل وصولاً الى كشف حقيقي لوجـود رجـال اشداء يؤمنـون بقيمة الحياة والاستشهاد في سبيل الله والوطن.

ومن خلال التـوغـل في السـرد استطعنـا ان نتعـرف على حالـة جديـدة من الالفـة والمحبـة التي تشـد الجميـع ضمن روح رفـاقيـة عالية. وارفق كل حادثة من هذه القصيص بشخصية حية نابضة لها اسمها، حيث ابتدأ بافراد وجنود وعرفاء ورؤساء عرفاء وصولاً الى حالة الضبط والمشاركة من قبل الضباط والامراء. لقد عرفنا الحلاق المحارب، وسائق سيارة نقل الماء وجماعة المدرعة ١٢٣٧ اضافة الى هوايـاتهم الخـاصـة وتلك هي الـرفق بالارض والـزرع والانسان والحيوان والطيـور على السـواء كما حاول المؤلف ان يقـدم صورة واسعة لدواخل تلك الشخصيات مضافاً اليها تصوره الخاص لتلك النماذج التي تمتاز بحالة فريدة من العيش والتحرك.

لقـد اهتم المؤلف بتعداد صور البطولة وتناولها واقتصر همه على نقل الحالات الفريدة بدواخلهم، وهذا طبيعي بالنسبة لانسان يجد الحـالـة العـاديـة مجسمة ومكبرة وبصورتها الخارقة، فلذا يحاول ان يكـوّن صوراً اخـرى ذات ابعاد شاسعة مؤكداً على ما يريده ناسياً وضعه وامكانية الكتابة لمثل هذه الوقائع.

لقـد اطلقت عـدة تسميـات او عبارات على هذا العمل وذكرتُ بانه روايـة في حقـل التجريب، او مجموعة قصص منفعلة بالوقائع امتلكت الحـدث الـواحـد ـ البطولة ـ واختلفت الشخصيات وليس كلياً وانما اجتمعت تحت هدف واحد.

ولـما كانت جميعهـا تلتقي اخيراً داخل اطار واحد فقد استطاعت ان تكـون صورة موسعـة تجمع المسببات التي من اجلها كتبت هذه القصص التي تحمل اسم التوثيق اكثر من تسمية اخرى.

كان بودي ان يكـون المـؤلـف مطلعـاً على بعض الاعـمـال القصصيـة العـربية، عرس فلسطيني لاديب نحوي مثلاً الكابوس لامين شنار، حكايات للامير حتى ينام يحيى الطاهر عبدالله، اخبار عزبـة المنيسي وايـام الجفـاف لمحمـد يوسف القعيـد وبعض اعمال غالب هلسا القصصيته والروائية، وغيرها اذ ان هذه جميعها تخضع لمحـاولـة التجـريب والجـدة في الشكل والمضمون، كما ان اساليب الكتابة فيها لاتخضع لعوامل كلاسيكية الرواية وانما يحاول كتابها ان يكـونـوا في مأمن من رقـابـة الروائي وصولاً الى مرحلة معاصرة في الكتـابـة، ولابأس من الانتفـاع من حبكـة اعـمال اخـرى لها اهمية خاصة في مرحلة التجريب.

ان اي حالـة يرتضيهـا المـؤلف هي حالـة صحيـة عدا تلك التي لاتخضـع لموقف صحي وصحيح من وجهـة نظر العلم والطب اي

حالة سائبة في الشكل تصل به نحو الافق الارحب عليه بها وغير مطالب بان يكشف عن صوره الفنية، فأية صورة هي نفسها الصورة الحية عند الكاتب الجيد ويرتضيها القارىء وهو متأكد من سلامة موقف كاتبه وبعد رؤيته متمثلاً الحالة الاخيرة التي تأخذ بيده لتكون عمله الفني باجمه.

اما الكاتب المنبهر الذي يقف متواجها مع سلسلة حقيقية من الاحداث تتراكم جميعها امام عينيه ووعيه لتكون مساراً اصيلا في زخم حياتي فسحته مصيرنا ومداه وجودنا فهنا تختلف الحالة واختلافها جاء ضمن كتابات عديدة عن الحرب ومثل هذه التي حققها (مكي زبيبة) في روايته «رجال الفوج الثاني».

لقد عبر جميع الكتاب الذين ذهبوا الى جبهات القتال عن مثل هذه الحالة في كتابات عديدة واستطاعات ان ان تتوصل ودفقة الشحنة الحياتية الآتية من ذلك الزخم ولكن بمستويات كان اغلبها سريعاً ومعبراً عن واقع قضية الحرب نفسها لا الحرب كشكل فني تعبيري.

هذه موضوعة الحرب في رواية «رجال الفوج الثاني». وهذا معظم ماسيقال عن ادب الحرب المنفعل بالحدث التعبوي، فهو مجموعة من الشحنات الاتية التي تمتلك حس ولب الاحداث البطولية، قيم، مواقف انسانية، صفات متمثلة بقهر الصعاب والتغلب على المصاعب وكلها تؤكد في انطلاقتها على حب الوطن والتمسك بالموقف الخير، هذه معظم الصفات التي تحتوي علىء النبضة العالية، نجدها موزعة في مضامين القصص وخاصة في هذه الرواية، ومن هذا الموقف الذي بدا فيه المؤلف هاتفا ومؤكداً ومتواجد انطلق يكتب كتعويض عن تلك البطولات التي شاهدها وعايشها واستمع اليها وان تأكيدنا على الرواية والقصة والوثيقة هو تأكيد حقيقي وباستطاعة اي كاتب ان يحقق شيئا على صعيد مثل هذه الرؤية الكتابية.

لقد جاء عامل السرعة كما ذكرت معبراً وواضحا في تكوين عمل فني مثل هذا ومثل غيره الذي خرج مطبوعا كما كان بامكان المؤلف ان يتجنب العديد من الاساليب الكلامية في الرواية وان يبتعد عن المقولات الجاهزة التي اكتنفت السطور كما كان بامكانه ان يضعها وفق تكوين جديد متلاحق الاحداث يأخذ بالمشاهدات ليضعها مع بعضها بصورة متواصلة.

ولكن هل يمنح القارىء عذره للمؤلف الذي كتب عمله في بداية الامر كقصة قصيرة واحدة تشد بداخلها الاحداث جميعها ليكون موضوعها الوحيد هو الجندي نفسه ذلك الرابض في سوح الوغى، الجواب كلا، لقد خرج هذا العمل القصصي الطويل كنوع من الرواية او الوثيقة وما على المؤلف الان يواجه القارئ بصورة اكثر تخصيصاً وابداعا، في عمل فني جديد.

دور الجاحظ في النقد

د. مصطفى عبد الحميد

ان الكتابة عن الفكر النقدي لدى أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ/ ٨٦٩م) تقتضي دراسة مشكلة اللفظ والمعنى بصورة تفصيلية من خلال ما عرضته نصوصه من أفكار بهذا الصدد، وكان لها مردودات إيجابية كثيرة ظهرت في آثار النقاد العرب وعلماء البلاغة منهم بعد زمن الجاحظ، أولئك الذين حاولوا تمثل دوره النقدي فيما كتبوه باشكال مختلفة.

لقد أثارت نصوص الجاحظ جملة قضايا اضافة الى قضية اللفظ والمعنى: كالصراع بين القديم والحديث والغريزة والبيئة والعرق وغير ذلك مما يتعلق باصول موضوع النقد. لم يتناول الجاحظ هذه القضايا التي طرحها في كتبه من جميع جهاتها ولم يؤكدها كثيراً في نتاجه كما فعل في قضية اللفظ والمعنى التي واجهها بإلحاح واستقرأها من جوانبها المتعددة فشكلت لديه ظاهره من أكبر الظواهر النقدية حجماً، بحيث أنها أظهرت دوره النقدي بصورة واضحة تماماً.

إن هذه الظاهرة - فيما نلمسه نحن - تتصل بقضية أعجاز القرآن، تلك القضية التي شغلت مفكري القرن الثاني الهجري، واستمرت زمناً ليس باليسير، خلفت طروحاتٍ مختلفةٍ حتى زمن متأخر عن زمن الجاحظ، واستطاعت أن تمتص معالم أغلب الاتجاهات النقدية بما فيهم اتجاه الجاحظ نفسه، فقد أبرزت هذه القضية تفريعات كثيرة لفهم الجاحظ للنص الفني، واحتوت في الوقت ذاته على تفصيلات نقدية عامة اعتمدتها نصوص الجاحظ المتفرقة في مختلف معالجاته.

لقد جر تطلع الجاحظ هذا الى البحث عن سر اعجاز القرآن، فقاده هذا الموضوع بدوره الى تحسس العناصر الجمالية الموجودة في آدب نصوص القرآن الكريم، وقد حاول هو من جهته ان يجعل تطلعه مصروفاً الى دراسة النص وفق منهج عقلاني في كثير من تفاصيله وان يفهم طبيعة جمالية النص من خلال تكوينه اللغوي، فوجود نفسه إزاء مشكلة اللفظ والمعنى أولاً، وإزاء تفسير يختلف به مع أستاذه إبراهيم بن سيار بن هانيء النظّام (٢٣١هـ/٨٤٥م) في مسألة الاعجاز القرآني.

لقد فسّر النظّام البصري الأعجاز القرآني **(بالصرفة)** وهي: «صرف الهمم عن المعارضة، وعلى ذلك كان يعتمد بعض أهل العلم من أن القرآن معجز من جهة صرف الهمم عن المعارضة»[1]، «وشاعت نسبة هذا القول الى المعتزلة بعامة ونقل فيه كلام عددٍ من متقدمي شيوخهم منهم: أبو اسحق النظّام، وهشام القوطي، وعباد بن سليمان»[2]، غير ان هذه الفكرة لم تنل شيوعاً بين أوساط الشعب العربي الاسلامي في الامصار العربية، ولم يكن القول بها ليتعارض عند الجاحظ مع تفسيره بأن القرآن معجز في نفسه، وأن إعجازه في نظمه، وبديع تأليفه، وغريب تركيبه. إن هذا التوجه بفكرة إعجاز القرآن عنده اضطره الى إستقراء فاعلية ثنائية اللفظ والمعنى، وتشخيص دورها في مجمل موقفه: النظري منه والتطبيقي.

تأثرت معالجة الجاحظ لكثير من القضايا بطريقة أُستاذه النظّام، والثابت في تاريخ الجاحظ أنه كان شديد الاعجاب به «كثير الاشادة بذكر النظام، وعظيم أثره على المعتزلة والمتكلمين والمسلمين عامة»[3]، لكن هذا لا يعني ان يكون الجاحظ في افكاره تبعاً لأستاذه، أو نسخة طبق الأصل منها، وخاصة في ترديد ما ذهب اليه من تفسير للاعجاز القرآني.

ونحن مثلما نجد إعتراض الجاحظ على فكرة، الصرفة بشكلها عند النظّام، نجد النزوع عنده الى الشك في آراء اساتذته، ومفكري عصره اذا لم تستقم مع تأمله ومنهج بحثه وقضية اعجاز القرآن هي احدى تلك الامثلة.

تناول الجاحظ قضية الاعجاز جملة دون تفصيل، فكانت نظرته الى ذات الموضوع تحوي شمولية ليس فيها تجزئةٌ لدقائق الافكار المطروحة، وهورغم نشاطه النقدي هذا، فإنه لم يقتصر على تسجيل الملاحظات العامة دون تفحص مجمل الفكر المطروح، فكان اهتمامه بظاهرة اللفظ والمعنى وعلاقتها بالبلاغة يعكس اهتمامه المتتابع الذي لم ينقطع في أغلب نصوصه النقدية، ويؤكد في الوقت نفسه العناصر البنائية للنص الناجح هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن حضوره الدائم في نصوصه يظهر ما وضعه في اعتباره من أهمية لها بحيث أصبحت من مذكرات فهمه لعملية النقد، ولها تميز وخصوصية لفتت نظره اليها، يقول: «... وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً...»(٤)، وهو هنا يقدم مواصفات تعنى بالالفاظ عموماً دون تخصيص لحقل استعمالها، ويرسم لاستعمال اللفظ في الكتابة وفي المشافهه مساراً متميزاً.

فاللفظة في الخطابة والحديث الى الناس أياً كان يجب أن تحدد في استعمالها بواقع ما يواجهها من روابط وعلاقات تحكم صياغتها، ووضعها بالمكان الملائم، ومنه يفهم ان استعمال اللفظ لا يأتي حراً دون قيود يدخلها المتكلم في اعتباره، و حسبان هذه القضية دفعت بالجاحظ الى اختصار مواصفات بعينها. فهويوصي باستعمال اللفظ العامي، والساقط السوقي، والغريب الوحشي إلا في حالة ان يكون المتكلم من الاعراب البداة، وعندي أن هذه الملاحظة إفتراضية املتها استعمال اللغة المتحضرة، وما ترتب على ذلك من مراعاة اسباب التطور في المجتمع العربي الاسلامي آنذاك، والذي يعوزنص الجاحظ - فيما أتخيل - تفصيل مصطلح الالفاظ وتحديده لتكون ملاحظته واضحة لا تحتاج الى تفسير، والذي يتبادر الى الذهن من «... اللفظ العامي، والساقط السوقي، والغريب الوحشي...»(٥) الاستعمالات المطروحة للتداول في لغة التعاملات اليومية، والتي دارت على ألسنة الناس - العربي منهم والمولد - دون تمييز، والالفاظ التي لا يفهم الناس دلالتها؛ لأنها لاترد في استعمالاتهم، وطول تركها أدى بها الى هذه الغربة الوحشية المذكورة كثيراً عند نقادنا وبلاغيينا على السواء.

لقد إتخذ البلاغيون من هذا النص قاعدةً اساسية في تفسير فصاحة اللفظ كل حسب فهمه واستيعابه لمدلول اللفظ: العامي، والساقط السوقي، والغريب الوحشي.

وقد تابع البلاغيون الجاحظ في كل تفصيلاته عن اللفظ ولم يدركهم العجز في اضافة ما قد سها الجاحظ عن ذكره، لكنهم لم يخرجوا عن دائرة التحديد والتقسيم، ولم يكن الجاحظ قد درس اللفظة مجردةً عن النص أو مقتطعة منه، بل ذكر مواصفاتها وهي في الاستعمال دون أن يحدد معنى المصطلح بوضوح. ويعود الجاحظ ثانية فيشير بنص آخر الى ماجدّ من أسباب الحضارة على المجتمع العربي نتيجة التمازج والاختلاط فإنه يقول: «... وقد يتملح الاعرابي بأن يدخل في شعره شيئاً من كلام الفارسية كقول العماني للرشيد في قصيدته التي مدحه بها:

من يلقه من بطل مُسرَنْد

في زغفةٍ محكمة بالسرد

تجول بين راسه والكرد»(٦)

فجعل اللغة أداة نقل فحسب، كما أنه أرانا في الوقت نفسه أن أثر التمازج بين الشعوب الاسلامية قد امتد للاعراب أيضاً.

ومهمة اللفظ عند الجاحظ إيصال دلالتها الى الفهم حتى لوكان اللفظ أعجمياً؛ لأن المتكلم والخطيب والشاعر يصنع كلامه البليغ من مادة الالفاظ المعروفة لدى الناس جميعاً حتى لو استعيرت من لغة أخرى، ورغم أن نصه يشير الى التملح؛ لكن نصوصه الاخرى تشير الى تطلعه لوظيفة اللفظ دون تحديد لجنس اللفظ سواء أكان عربياً أم معرباً، والقيمة التي تحدد استعماله قدرته على نقل الدلالة دون لبس.

يبين الجاحظ بهذه الاشارة وجهاً عاماً لاستعمال الالفاظ يصلح لأن يكون ملاحظة نقدية قائمة على الاستقراء، وليس قاعدة مطردة في نظرية نقدية؛ لان مجال حركة اللفظ العربي في الاستعمال الفصيح هوغير مجال حركة اللفظ الاعجمي الذي تحكمه قيود التعريب والترجمة، ومع أن هذه الاشارة مأخوذة من واقع المجتمع العربي الاسلامي؛ إلا انها تُعطي المتكلم حرية التصرف؛ لانها لاتخرج استعمال اللفظ أياً كان عن الموافقة لمقتضى الحال التي هوعليها، ولم يقف الجاحظ عند مثل هذه الملاحظات الآنية التي وعت الكثير من الحقائق الاجتماعية القائمة المتصلة بالاستعمال اللغوي، فإنه لم يسمح للمتكلم مع أهله وخاصته أن يستعمل الالفاظ المستغلقة الدلالة ولم يجوّز للخطيب أو الكاتب ان يدخل مادة المتكلمين اذا كان بازاء اناس يجهلون مثل تلك الدلالات التي لا تمر في استعمالاتهم اللغوي المعايشة: «... وقبيحٌ بالمتكلم أن يفتقر الى الفاظ المتكلمين في خطبةٍ أو رسالة أو في مخاطبة العوام والتجار، أو في مخاطبة أهله وعبده وأمته، أو في حديثه اذا تحدث أو خبره إذا أخبر...»(٧)

إن موقف الجاحظ هذا - عندي - نابع من أمرين أولهما منهجه الاستقرائي للظواهر الاجتماعية القائمة والتي عُني بها المعتزلة عناية فائقة جداً دفعتهم الى تكوين موقف من مدلول اللغة في المجتمع ووظيفتها، فهي عندهم وضع.. ومن هذا المصطلح ينبع تطلع الجاحظ الى اللغة ككل، وثانيهما أن الجاحظ استقرأ ممارسات المعتزلة المختلفة، فهم أكثر الناس التصاقاً بالجمهور، واتصالهم هذا أوجب عليهم مراعاة ماهوقائم امامهم من واقع يتلمسونه تكراراً، ويتأملونه بامعان ثم يضعون له ملاحظات وصفية هي أقرب الى انطباعات شخصية يسجلها احدهم ليلفت نظر الآخرين اليها، وقد جاء كتاب (البيان والتبيين) للجاحظ محشواً بمثل تلك الملاحظات، مع أن بعض دارسي هذا الكتاب وجدوا أنه مما «قد أفرزته الى جانب النوازع الفنية الأدبية، دوافع علمية مذهبية إذ يبدو أن المتكلمين - والجاحظ احد اعلامهم - قد كانوا أشد الناس عناية بخصائص الكلام لاعتمادهم على صياغة اللفظ، وافانين تصريفه في مناظراتهم ومساجلاتهم...»(٨)

والظاهر ان اكثر المعتزلة قد واجهت مواقف كهذه فلم يحسن ايصال مادة فكره الى الجمهور المستمع بسبب الاستعمال اللفظي وجنوحه ناحية استعمال مصطلح أهل المنطق والفلسفة.

لقد خصص الجاحظ وظيفة الاستعمال اللفظي بالنسبة لاصحاب الصناعات، والمألوف - عندنا - أن لكل حقل من حقول المعرفة استعمالاً لغوياً خاصاً به يعبر عن مدلول الفاظه، ويلم بمصطلحها، ويصلح أن يكون طريقاً للتعبير عن افكار ذلك المجال. والجاحظ لم يستقرىء وظيفة اللفظ في هذا الحيز فحسب وانما أشار الى ضرورة وجوده في أي حقل للمعرفة ليكون جسراً موصلاً

الى افكارها قائلاً: «ولكل صناعة الفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها، فلم تلزق بصناعتهم إلا بعد ان كانت مشاكلاً بينها وبين تلك الصناعةِ. . . »[٩]

ومعنى هذا أن الفاظ أي نشاطٍ انساني لا تشيع إلا بعد ان تكون قادرة في دلالتها على استغراق معاني تلك الصناعةِ، والجاحظ يستقريء هذه المشكلة استقراءاً وصفياً يدخل في اعتباره حاجة تعبير الانسان عن افكاره ضمن إطار تلك الصناعة، وهو يوضح ذلك في موضعٍ ثانٍ من كتابه (الحيوان): « . . . . وأرى أن الفظ بالفاظ المتكلمين مادمت خائضاً في صناعة الكلام، مع خواص أهل الكلام فأن ذلك أفهم لهم عني، وأخف لمؤونتهم عليّ. . . »[١٠].

لم يمنع الجاحظ استعمال الفاظ المتكلمين، ولكنه حدد الاستعمال بموجبات ضرورية جداً للتعبير وأدخل عليها مقتضيات الذوق العربي وعناصره كي تتلاءم هذه العملية، ولا يحدث فيها ما يدل على نشازٍ يمجه السمع العربي، والفاظ المتكلمين اذا استطاعت ان تكسب القول جمالاً ونصاعةً فقد حققت المطلوب منها، ولذلك اورد الجاحظ في نصه هذه الاشارة: « . . . . وانما جازت هذه الالفاظ صناعة الكلام حين عجزت الاسماء عن اتساع المعاني وقد تحسن أيضاً الفاظ المتكلمين في مثل شعر أبي نؤاس، وفي كل ما قالوه على وجه التظرف والتملح كقول أبي نؤاس:

وذات خدٍ مُوَرَدْ ... فوهية المتجرَّدْ
تأمَّلُ العين منها ... محاسناً ليس تنفدْ
فبعضها قد تناهىَ ... وبعضها يتولد
والحسن في كل عضوٍ ... منها معاد مردد

وكقوله:

ياعاقد القلب مني ... هلا تذكرت حلا
تركت مني قليلًا ... من القليل أقلا
يكاد لايتجزا ... أقل في اللفظ من لا»[١١]

إن المفردات المستعملة في حقول المعرفة الانسانية المختلفة لا تقف حجر عثرة في صياغة التعبير؛ لكن طريق استخدامها يلعب دوراً خطيراً ويكون عائقاً في الابانة والافصاح عن قصد المتكلم والصورة التي يريد أن يرسمها لأفكاره إن لم يحسن استغلال وجودها في النص، ومحاولة أبي نؤاس التي حققها بنجاح واوردها الجاحظ بنفسه تقرر طبيعة فهمه لوظيفة اللفظ في أداء ما عليه من دور في الصياغة أياً كانت هوية هذا اللفظ ومن أي حقلٍ للمعرفة الانسانية قد استعير. أستعمل أبو نؤاس افكار المتكلمين في الاعراب عن ذلك الحس المتجدد أمام العين، بعضه ينتهي وبعضه يتولد، وهو لم يسيء الى ابياته في استخدامه استعمالات المتكلمين، وقياساً على مثل هذه النصوص فان منطلقات الجاحظ النقدية تتلمس ابداً ودائماً اللفظ في حالاته المختلفة وهو في الاستعمال دون ان يكون موقف الجاحظ من اللفظ نظرياً أو تأملياً بحتاً.

واللفظ له دور ينتهي عند أداء المعنى في النص، ولذلك فأنه لم يتحدد باللفظة في حالة انفرادها أو تجردها - كما فعل البلاغيون العرب - بل حاول الاحاطة بسلوك اللفظةِ في الاستعمال، واستقرأ ما تؤديه من مهمة في صياغة الفكرةِ، ومدى ما تستطيع أن تغيره في صورة التراكيب والمعاني سلباً وإيجاباً اذا تغير وضعها في الكلام.

لقد أوصل هذا التطلع النقدي لدى الجاحظ بالفكر اللغوي العملي، وحديث الجاحظ عن دور اللفظ وما يؤديه مقروناً بالأمثلة يشير الى وعيٍ منهجيٍ أراد الجاحظ أن يحققه في موقفه النقدي من أهم عناصر اللغة وهما: اللفظ والمعنى، وعلى هذا فإنه لم ينس الاشارة الى ذكر الرابطة المتينة بين اللفظ وفكرة حسن الصياغة التي سماها بالنظم ورددها كثيراً في نصوصه، فهو يقول: « . . . . ولكل قومٍ الفاظٌ حظيت عندهم وكذلك كل بليغ في الأرض، وصاحب كلام منثورٍ، وكل شاعرٍ في الأرض، وصاحبه كلام موزون، فلابد أن يكون قد لهج وألَف الفاظاً بأعيانها، ليديرها في كلامه، وإن كان واسع العلم غزير المعاني، كثير اللفظ. . . »[١٢]. ويبسط مسألة شيوع ألفاظ بعينها في مجتمع معين وزمن محدد، فإن الشعراء والكتاب لا يلهجون باستعمال الفاظٍ بأعيانها إن لم تكن شائعة في بيئاتهم العلمية، متداولة في كتبهم، وإن لم تكن بتلك الالفاظ طاقة تعبيرية على إداء ما بنفوس أولئك من معانٍ مختلفة. إن قول الجاحظ هذا يوصلنا الى تصوره المسألة من زاوية واحدةٍ فقط وهو تصور تجربة الشاعر والكاتب في نطاق اللغة العربية ولذلك فإن تصور الجاحظ في هذه النقطة ليس فيه شمول مثل تصوره لقضايا اللفظ في المجالات الأخرى، فالالفاظ التي يستخدمها الكتاب والشعراء في التعبير هي نبع من الحاجة الأجتماعية القائمة وهذا التوجه - فيما أرى - له صداه في فكرة النظم عند الجاحظ، وله أثره على تصور الجاحظ للمعاني وطبيعتها وما يجب ان تكون عليها وقد أظهرها في مناقشته لنص العتابي.

إن عناية الجاحظ بالمعاني لم تكن أقل من عنايته باللفظ فإنه يرى أن طريقة عرض المعاني وإيصالها الى السامع تحتاج الى حذقٍ وطول ممارسة، ومن أجل هذا ناقش نص كلثوم بن عمرو بن أيوب التغلبي المعروف (بالعتابي) (٢٢٠هـ/ ٨٣٥م)، وصحح عن طريقه فهماً خاطئاً لمفهوم البلاغة ذلك المفهوم الذي خصص له فصولاً طويلة في كتابه (البيان والتبيين) مستعرضاً ومفسراً ما تعرض اليه نص العتابي، فالجاحظ لا يرى أن كل من أفهمك قصده من المولدين والبلديين بلغة ركيكة سخيفة العرض، يستحق أن يعتبر بليغاً، وهو يدفع عن العتابي هذا الفهم الذي لم يقصده بنصه حين قال: « . . . . والعتابي حين زعم أن كل من أفهمك حاجته فهو بليغ، لم يعنِ أن كل من أفهمنا من معاشر المولدين والبلديين قصده ومعناه بالكلام الملحون، والمعدول عن جهته، والمصروف عن حقه أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان. . . . »[١٣]

وقد أراد الجاحظ في الوقت نفسه أن يبسط تطلع المعتزلة العام إلى اللغة والذي يشترك فيه العتابي والجاحظ وغيرهما ممن ينتمون ايديولوجيا الى هذه الطائفة[١٤] وبالتالي فإن موقف الجاحظ هذا انما هو اعراب عن فهم المعتزلة للعملية النقدية بشكل شامل، وملاحظات الجاحظ عن اللفظ او عن طريقة التعبير أو عن وظيفة اللغة في ذلك كله إنما هي جزء من الفهم العام لهذه المسألة وملاحظات الجاحظ عن اللفظ لا تشير بأي حالٍ الى دعوة النقاد أو البلاغيين، والاقتصار على اللفظ لذات اللفظ. أن فهماً كهذا سيوقعنا في خطأ كبير جداً، ويبعدنا عن إدراك ماهية الاتجاه النقدي الذي

تمثل ملاحظات الجاحظ جزءاً منه، فهي توصلنا بالتخطيط العام لهذا الاتجاه وتحسسنا وبصورة قاطعة من خلال ملاحظات الجاحظ: ان اللفظ هو الاداة الموصلة للمعنى ليس غير، وعليه فقد عالج الجاحظ قضية المعنى من خلال علاقتها الشديدة باللفظ، ولم يطلق تسمية البليغ على لفظٍ مجرد من التركيب،

وانما شملت التسمية اللفظة في التركيب في النص الناجح في التعبير.

إن هذا النهج ينبيء عن حسبان الجاحظ المعنى دائماً: أنه **المحصلة النهائية للمدلول اللفظي**.

واجه الجاحظ المعاني من هذه الزاوية واورد نصوصاً تحتمل الكثير من الشرح والتفسير من دارسيه، كل حسب استيعابه لمادة النص واجتهاده في تطويع نص الجاحظ في الفكرة التي يحاول تقريرها.

يستشهد الجاحظ برأي من يجد الألفاظ تبعاً للمعاني يساويها ولا يزيد عليها، ولا يقصر عن اداء مهمة المعنى المطلوب: «.... **ومن علم حق المعنى أن يكون الأسم له طبقاً، وتلك الحال له وفقاً، ويكون الأسم له لا فاضلاً ولا مفضولاً، ولا مقصراً ولا مشتركاً ولا مضمناً...**»[١٥]، وهو بموقفه هذا يذكرنا بمنهج البلاغيين: (ملاءمة الكلام لمقتضى الحال) بجعل تركيب الكلام سهلاً بسيطاً خالياً من التعقيد والتوعر، ملائماً للمقام ومنبهاً في نفس الوقت الى مسألة ملحة جداً طالما تعرض لها كثيرٌ من نقادنا: وهي افهام كل قومٍ بقدر طاقتهم. والحمل على أقدار منازلهم وطالما شغلت هذه الفكرة نصوص الجاحظ كثيراً، وطغت على وجه كتبه تكراراً، ان تعليل وجود هذه المسألة يتصل بالجدل والمناظرة، وما أشاعه من معاني لها ارتباط وثيق بايديولوجية المعتزلة، بحيث انها ضغطا على الجاحظ لأن يلح على المعاني التي تسمو عن معاني الجمهور، وتغرب عن فهمه بشدة، فبسطها ثانية في نصه: «... **ولكل ضرب من الحديث، ضرب من اللفظ ولكل نوع من المعاني نوع من الاسماء...**»[١٦]، ثم يسترسل في تصنيف انواع تلائم بينها روح المشابهة، ولا تتميز بعموميات ليس فيها تفصيل تضع قارئها أمام ما يمكن أن يسمى باصول نظرية في النقد لكنها تشير في الوقت نفسه الى منهج الجاحظ في ملاحظاته النقدية. والامثلة كثيرة في نصوص الجاحظ: منها ملاحظاته عن الشكل واهميته، وهذه تكون سبباً جادا في وجود تداخلات تفضي بالباحث لان يتصور موقف الجاحظ من كثير من المشاكل التي تعانيها الكتابة الأدبية، فالجاحظ يصر في نصه الخاص عن ترجمة الشعر: «.... **والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب....**»[١٧] على تحديد الصعوبة في ترجمة الشعر ويرى انها تقع في الشكل الشعري، لا في طبيعة التجربة الشعرية، مع أنه عندما يتحدث عن المعاني المستعصية السرقة يذكر أبيات عنترة في صفة الذباب:

جاد علينا كل عين ثرة

فتركن كل حديقة كالدرهم

فترى الذباب بها يغني وحده

هزجاً كفعل الشارب المترنم

غرداً يحك ذراعه بذراعه

فعل المكب على الزناد الاجذم

قائلاً: «... فانه وصفه فأجاد صفته، فتحامى معناه جميع الشعراء، فلم يعرض له أحد منهم...»[١٨].

ينكر الجاحظ أن تكون الصعوبة في ترجمة الشعر واقعة في طبيعة شكله، ولا يعطي اللفظة الاهمية والأولوية، وبهذا فانه قد وقع في تناقض لم ينتبه له وادى الى تداخلات تثير حيره الباحث في أحيان مختلفة. إن امثال هذه الملاحظات اذا ربطت بموقف الجاحظ من خلال نصوصه فانها ستوقفنا على شمولية منهج الجاحظ النقدي الذي انتشر في الغالب على طول كتابه (البيان والتبين)، وترينا في الوقت نفسه أثر التداخلات الكثيرة التي وقعت لآرائه بصدد اللفظ والمعنى انها تبدو وكأنها ردود على مواقف آنية تتعصب لأحد طرفي تشكيل التعبير - اللفظ أو المعنى - فيردها مصححاً الوضع.

★★★

لم يعن الجاحظ بالسرقات الأدبية عموماً كما عني بها معاصروه، إلا إنه تتبعها ليظهر تغيرات المعنى التي تطرأ على النص فتغير المضمون بأكمله. فالمضمون الشعري يتغير تغيرا كليا على يد شاعر - سلبا يمسخ المعنى، ويحط من قدره، ويسلخه الحيوية والدفء والانسانية، وإيجاباً - بعيد بناءه بطاقة فنية مبدعه، والجاحظ يردد هذا المعنى في نصه: «**ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم. او بديع مخترع، الا وكل منْ جاء من الشعراء من بعده أو معه، ان هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه او يدعيه بأسره، فانه لا يدع ان يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف الفاظهم، وأعاريض اشعارهم، ولا يكون احد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه...**»[١٩]، والجاحظ في الواقع يلتفت التفاتة نقدية تستحق التأمل في معنى التجربة الشعرية وتطورها وتناميها؛ بأنتقالها من شاعر الى آخر، واستحقاق من يجيد تطويرها تطويرا ناجحاً فيكون اجدر بها من صاحبه. ان هذه الالتفاتة تعني بدء تغير جذري في التطلع الى العملية النقدية. وتنبيء في الوقت نفسه عن تطور الموقف النقدي نحو الافضل. فالتجربة الشعرية عند الجاحظ هي معانٍ لم تعد ملكا لجيل أوزمن معين. وانما هي موروث تتناقله الأجيال لاحقا عن سابق لتضيف عليها ما تستطيع ان تضيف.

وقد وظف أبو محمد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ/ ٨٨٩م) هذه الفكرة في موقفه من القديم والحديث فصيرها اتجاها نقدياً واضحاً في كتابه (الشعر والشعراء).

التجربة الشعرية لدى الجاحظ: «**صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير**»[٢٠] فهي فن يستمد وجوده من النسج اللغوي الذي يقود الى تصوير المعاني، وللمعاني القدرة في ان تستوعب حدود الزمان والمكان ومواصفاتهما، وتمتلك القدرة على تصوير ما اراد الشاعر ان يصوره من مضمون له قابلية على تخطي الحواجز اللغوية الكثيرة التي عرقلت مسيرته ليكون جنساً من التصوير المحسوس به، ولو تخطى الجاحظ حدود التعريف بالظاهرة الشعرية في نصه الى التفصيل بها لوضعنا أزاء تطور المعاني وما يعوقها عن النماء، ولو اوصل افكاره في هذا الباب لتجديد مصطلح المعنى لاحدث لنا بابا مهما في النقد يكون ركنا في نظرية للشعر قائمة بذاتها ولها طابعها الجاحظي المميز. لكن هذا لم يحدث فقد حدث العكس. فالجاحظ قد اشار في نصه الى ان التجربة الشعرية فن يحتاج نوعاً من التركيب ليستطيع التصوير ومعنى هذا انه شغل نفسه بشكلية الظاهرة النقدية وتركها دون تفسير او شرح او تحديد ففوتت عليه الفرصة لأن يسجل اصولا لنظرية في النقد.

ان اكثر مواصفات الجاحظ الشكلية عن اللفظ لا تتجاوز ارتباطها بالمعنى وما

تؤديه من دور في رسم المضمون، وقد هيأت هذه الثنائية التي دار الجاحظ في فلكها للبلاغيين مجالا لتحركهم في قتل حيوية اللفظ وفاعليته بتقسيمه وتبويبه وقولبته، وجارت على مصطلح المعنى النقدي كثيراً لارتباطها بقواعد ثقيلة قتلت الحياة في صور اللفظ الأدبية.

لم يكن طرح الجاحظ الثنائية وفق مواصفات شكلية. فأن نصوصه اثبتت العكس وخاصة فيما كتبه عن الأدب، وادبه يمثل الموقف التطبيقي لفهمه النقدي، فهو لم ير الالفاظ مقدمة على المعاني بل جعل قيمتها التعبيرية تتفاوت بحالها من دلالة وإيحاء يجعلها وسيلة للعبور الى المعاني. وقد عالج الجاحظ الثنائية بوعي نقدي جعله يضع في اعتباره دائما الآثار التي تترتب عليها في العملية النقدية.

ولم يكن التركيب عنده تكوينا من مجموعة الفاظ، تقع كيفما اتفق للاشارة الى معنى معين بل هو طريقة للتفكير تعرب عن المعاني وتفصح عنها من خلال الالفاظ ونصه الذي يتحدث عن الشعر يشير الى هذه الحقيقة: «واجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم انه افرغ افراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[٢١] ان هذا الموقف النقدي يشير به الجاحظ الى ما يشبه الوحدة العضوية التي يجب ان يؤدي اليها الشعر قصيدة كان ام مقطوعة؛ ولكنه لا يجد ما يريد وفق مصطلح ظاهر المعنى وانما هو وصف عام يجري للظاهرة في معظم نصوص الجاحظ. ان شرح المصطلح النقدي يعين الى حد بعيد على فهم نصوص الجاحظ ويكشف عن مدى فهم الجاحظ لما استعمل من الفاظ لها مدلولات اصطلاحية كاللفظ والمعنى. صحيح ان النقاد والعرب القدامى لم يحفلوا كثيرا بتحديد مدلولاتهم المستعملة تحديدا دقيقا لكن استعمالهم للمصطلح في النص النقدي لم يخرج عن معناه اللغوي العام المعروف في كتب اللغة، وهذه الظاهرة بالذات لم تستوقف احدا من نقادنا ليضع بين ايدينا مرجعاً نحتكم اليه في معرفة مدلول المصطلح النقدي عند الجاحظ وغيره على وجه الضبط والدقة. ولكن هذا لا يعني البتة ان لا نبحث عن مدلول المصطلح في الاستعمال ولو بشكله التقريبي عند الجاحظ بصورة خاصة.

لا تتجاوز المعاني عند الجاحظ في مدلولها عموما مادة الفكر الخام المعبرة عن حقائق خارجية يقصدها المتحدث بعينها فاذا كانت هذه المعاني من الافكار الشائعة بين الناس ويعرفها الجميع على اختلاف اقدار افهامهم فانها ستكون مشتركة عند كل الناس في حالة التعبير عنها والذي يجعلها تتفاوت هو التركيب وطريقة العرض، وافكار المعتزلة من هذا الضرب الذي تحدث عنه الجاحظ وسماه بالمعاني «المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني»[٢٢] ويتحسسها الناس جميعا الا انهم يتفاضلون في استعمالها وفي التعبير عنها، ويتفاضلون في وضعها في مقاماتها الملائمة لها، وعندها تقوم المفاضلة بين تلك المعاني بعد ان تأخذ شكلها النهائي، ولذلك فقد عقب الجاحظ بقوله: «... وانما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وفي جودة السبك»[٢٣] ليحفظ التوازن في العملية الادبية بين اللفظ والمعنى. يتناول الجاحظ موقفه هذا فكرا مطروحا معروفا لدى الجميع ولكنه يحذف في ان يكشف عن مادة الالفاظ الخام التي غفل الناس عنها ويعرض للمعاني التي يتفاضل الناس في التعبير عنها تبعا لطبيعة فهمهم وادراكهم لمراميها. ان هذا السلوك يكشف عن توجه نقدي دون الالتفات الى التأكيد على الشكلية في العملية الادبية ولو كان قصد الجاحظ كذلك فأنه سوف لا يوفق في فكرة النظم وستصاب هذه الفكرة عنده بشكل حقيقي يعطل قدرتها على تفسير الاعجاز ويترك جوهر نظرية النظم عاجزا عن ان يعطي وجها مقنعا لخصوم تلك الفكرة وبالتالي فانها ستترك لهم مجالا متسعا لأن يسموا كل كلام يحتوي على حكمة أو ادب أو معنى غريب أو تشبيه نادر بأنه معجز، «... وفي هذا تسوية بين القرآن وأية مهارة ذهنية انسانية.»[٢٤] إن مصطلح كلمة (معنى) عند الجاحظ عندما يقع تحت ظرف كهذا فانه سوف لا يكون مدلولا نافعا في النقد فحسب؛ ولكنه سيندرج في التصنيف والتقسيم أيضا، وعن هذا الطريق يتكشف خطأ تصور الفصل في العملية الادبية عند الجاحظ بين مادة الفكرة الخام المجتمعة تحت اسم (معنى) كمصطلح، وبين اصغر الوحدات البنائية المندرجة تحت اسم (لفظ) كمصطلح ايضا، وهذا مالم يقصده الجاحظ أولا وآخرا، وانما اراد طريقة التعبير والصياغة التي هي جوهر عملية الخلق، فسماها بالنظم، ولو اراد الجاحظ التجزئة والفصل بين اللفظ والمعنى لما استطاع عندها ان يحفظ التوازن في تماسك وحدة اللفظ والمعنى والتي هي عماد النص الجيد، فمصطلح المعنى عند الجاحظ يخضع لهذا الحد وشرح كلمة معنى كمصطلح نقدي عند الجاحظ يجب ان تخضع لهذا الفهم لانها ستعيننا على تحديد مسار الجاحظ النقدي وفهم آرائه وملاحظاته في هذا الصدد ولو بالشكل التقريبي.

لقد وضعنا ابو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني (٤٧١هـ/١٠٧٨م) على الجادة عند حديثه عن مصطلح كلمة (معنى) ونظرته نابعة من تصور الجاحظ لمفهوم هذا المصطلح فهي جديرة بالدراسة في كتابه (دلائل الاعجاز) لانها ستكشف لنا جانباً من محاولة فهم جديدة تبعد كثيرا من الارتباك الذي وقع فيه مفسرو نصوص الجاحظ لامثال تلك المصطلحات وقد اشرنا الى ان المعاني عند الجاحظ لم تتجاوز في مفهومها مادة الفكر الخام المعبرة عن حقائق خارجية وبهذا المفهوم عرض الجرجاني مصطلح (معنى) أما مصطلح اللفظ فقد عرضه الجرجاني بشكل يفهم انه اصغر الوحدات البنائية في التركيب والتي تحمل مدلولا محددا. وفي اطار هذا التحديد فقد وصف الجاحظ المعنى وصفا عاما ومن خلال ادراكه العقلي للحالات الشعورية والعاطفية للمعاني - تلك التي تحيط بالأحاسيس الفردية تعبيرا يفسر وجودها في نفوس الناس على السواء وخاصة الشعراء منهم والكتاب - قرر الجاحظ مفهوم مصطلح معنىً على هذا الضوء.

لم يهتم الجاحظ بالمعاني اهتمام النحويين بها، لأن اهتمامهم بالمعنى يمثل المستوى الأقل نضجا وكما لا من تصور الجاحظ للمعاني عامةً وللمعنى الشعري بوجه أخص، وعلى هذا لم يلزم جادتهم؛ لانه لم يجد في النحو قدرة على تمييز مستويات النصوص الجيدة: شعرا كانت أم نثرا، بل وجد أن النحو يبحث عن العلاقات المادية بين اجزاء الكلمة بحثاً يقتل التطلعات الفنية، ولا يفي بالغرض، فكان توجهه الى البديل: وهو بحث جزيئات التكوين الثنائي والبحث عن سر الفن الأدبي في تكون المعاني، فاصبح هذا طابع الجاحظ الذي ميز اسلوب تفكيره في مجال النقد.

وكان بناء الجملة الادبية لديه قد إقتضاه أن يؤكد على مواصفات معينة في اسلوب طرح الفكرة، يحتاجه الكاتب من أجل تحقيق الفائدة، ولم تكن تلك المواصفات تمثل الحد الادنى في الاسلوبية عند الجاحظ، وإنما تمثل جوهر مفهوم البلاغة في مادة العمل الادبي، وهنا تبرز ثنائية مشكلة اللفظ وماعانته نصوص الجاحظ النقدية منه، لم يغفل الجاحظ اهمية اللفظ في كل نصوصه لكنه الزم

الكاتب: باختيار الفاظه، ومقارنتها ببعضها، وتفضيل بعضها على بعض خدمة للمعاني، ثم انه اشترط وجوب ملائمة الالفاظ للمعاني بما يتلاءم مع مفهومه للبلاغة، فأذا وفق المتكلم - وهذه الحال تنطبق على الكاتب ايضا - ان يجعل غاية الفاظه اداء المعاني بصورة سليمة تمكن من «. . . . أن يقسم الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، واقدار المستمعين على اقدار تلك الحالات[٢٦]»، فيكون المتكلم والكاتب والخطيب والشاعر قد حققوا الغاية المطلوبة من البلاغة وهو مفهوم الجاحظ لفن الكتابة الادبية.

البلاغة المطلوبة - فيما يبدو عند الجاحظ - هي الطاقة التعبيرية التي تحملها الوحدات البنائية - الالفاظ - في النص، إذا استغلت واحسن استعمالها في التعبير عن المعنى فانها ستتفق مع ما توجيه فكرة البلاغة عنده من حركة وحيوية وحياة، وستكون سببا لا يستهان به في نجاح النص الأدبي، وهي بهذا لا تقرب المعنى من الفهم فحسب بل تعكسه جميلا وحسنا وحيا.

لقد إتخذ نص الجاحظ: «ومتى كان اللفظ ايضا كريما في نفسه، متميزا في جنسه، وكان سليما من الفضول، بريئا من التعقيد، حبب الى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشت الأسماع، وارتاحت اليه. . . .[٢٧]» مسارا له حول فكرة الفن في الكتابة الأدبية وكذلك دار بشر بن المتعمر ٢١٠هـ/ ٨٢٥م قبله في نفس المدار.

إن كثيرا مما استشهد به الجاحظ من فكر نقدي كانت المعتزلة تدور حوله، ونصوصهم تركز على اهمية اصغر الوحدات البنائية - اللفظ - في النص، والدور الذي تلعبه في تكوين النص الناجح. أما اداء المعاني لديهم بالصورة المطلوبة فهي غاية ما يسعى اليه: المتكلم، الناثر، الشاعر، الخطيب.

وقد ترددت هذه الفكرة عند بشر بن المعتمر - وهو معتزلي -، وعند العتابي - وهو معتزلي ايضا - وعند الجاحظ - وهو معروف بأنه من رؤوس المعتزلة، وله مدرسة سميت بأسمه -.

ورغم أن الجاحظ طالب باحكام دقة استعمال اللفظ من وجوه مختلفة: كالجرس، وحسن الموقع، وملائمة مدلولها للمحتوى إلا أن فكره النقدي يظل عالقا بالمعنى ومتأثرا بطريقة تفكير المعتزلة في عرضه، وتظل وظيفة اللغة تحمل مفاهيم المعتزلة ايضا.

فهو لم يفصل بين اللفظ والمعنى ويدرسهما بصورة انفرادية قائمة بذاتها، ويجعل منهما في ثنائيته مدلولين مستقلين ابدا، بل نظر اليهما . . اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح»[٢٨]، وبهذا المفهوم يكون اللفظ والمعنى سوية لديه وحدة عضوية لا يمكن الفصل بينهما، إذ المعاني من غير دلالة عليها تبقى « مستورة خفية، وموجودة في معنى معدومة»[٢٩].

إن الصورة التطبيقية لنظرية النظم تشير اليها نصوص الجاحظ وكتاباته، فقد جعل منهجه التطبيقي في الكتابة يجري بموجب صياغة الكلام حسب المقياس التالي: «. . . بحيث يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه الى سمعك اسبق من معناه الى قلبك. . .[٣٠]»، وهذا المنهج يعكس بدون أدنى ريب الصورة المرتسمة لله في ذهن الجاحظ وبصورة مباشرة للعملية الفنية التي تجري.

ان الصورة الذهنية لمجموعة المعاني - التي تصورها الجاحظ - تستوجب نشاطا فكرياً خاصا في جمع جزيئات المعاني الى بعضها لتظهر مترابطة ومتفاعلة مع طبيعة الموضوع، وفهم هذه الحقيقة دفع الجاحظ لأن يعلن مسألة النظم ويستخدم المنطق كثيرا في تعليل ظاهرة الثنائية في نقده، وربطها بمقدمات، وتقسيمها، وتصنيفها، ثم تفسيرها عن طريق الاستدلال القياسي والاستقراء والتمثيل[٣١].

وصحيفة بشر بن المعتمر - التي نقلها الجاحظ بتمامها في كتابه (البيان والتبيين) -، تعرض مثل هذا الفهم ايضا فهي تطالب الكاتب في مقدمتها بالتهيؤ نفسياً للعمل «. . . خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، واجابتها إياك. فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، واشرف حسباً وأحسن الاسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ. . .»[٣٢]/

لقد تناولت هذه الصحيفة الثنائية، وراحت تعالجها بنفس الاسلوب الذي اتبعه الجاحظ في نصوصه.

وهذا يدلل الى حد بعيد جدا على وحدة موقف المعتزلة النقدي، ووحدة فكرهم في مناقشة القضايا المطروحة.

يعرض بشر بن المعتمر فكرة المعاني في صحيفته التي القاها الى ابراهيم بن جبلة بن مخرمة السكوني الخطيب الذي مرَّ به، يعلم فتيانهم الخطابة. والظاهر ان المعتزلة كانوا يلقنون ناشئتهم اصول مباديء الاعتزال، ويشرحون لهم تطلعاتهم الفنية في الأدب والنقد.

وقد اكدت صحفية بشر على ما كان الجاحظ قد صار عليه في كتبه وتطبيقاته من افكار في النقد. فبشر بن المعتمر قد اورد في صحيفته عن المعنى ما نصه: «. . . والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة، وانما مدار الشرف على الصواب واحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال، وكذلك اللفظ العامي والخاصي. . .»[٣٣].

وهذا النص لم يتحدد بالمعاني الادبية فحسب، بل بأسلوب صياغة جميع المعاني، وقياس المعنى وجودته لا تتوقف على مصدره والوسط الذي يشيع فيه أو يصدر منه وانما الأصل في ذات المعنى وعمقه، وصواب مجيئه في الموضع المناسب بصياغة فنية تستوعبه وتتمكن من عكسه في آن واحد وبكل دقة وامانة، وهذا الموقف من المعاني يشير الى الوجه التطبيقي لمفهوم النقد المختلط بمصطلح البلاغة من الناحية النظرية كما انه يعني اولا واخيرا طريقة تحديد الاسلوب الفني في الاعراب عن الافكار المختلفة.

لم يقف بشر بن المعتمر عند ذكر المعاني فحسب وما يجب أن تكون عليه، بل استقطب موقف المتعزلة النقدي وتوجههم التطبيقي في هذا المجال ولذلك فانه أشار في نصه: «. . . ينبغي للمتكلم ان يعرف أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقةٍ من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً حتى يقسم اقدار الكلام على اقدار المعاني ويقسم اقدار المعاني على اقدار المقامات، واقدار المستمعين على اقدار تلك الحالات»[٣٤].

يدلل بشر على انه يركز على جماعة المخاطبين، وكيف يتصرف المتكلم مع جمهوره، وهذا الأمر يصرف الذهن بلاشك الى جمهور المعتزلة الذين يستعمون لمتكلميهم من الطائفة وهم يشرحون اصول مبادئهم، ويناقشون طروحات الطوائف الاسلامية الاخرى بعقلانية مقنعة تحتاج من غير شك الى فكر فلسفي يدخل في بناء مادتها، ولهذا فان هذا الموقف النقدي له خصوصيته وتفرده.

لم يكن موقف الجاحظ من الادب والكتابة الادبية غير هذا الموقف الا باختلاف على بعض المواضع يدلل على قلة قناعة الجاحظ فيما هو مطروح من

رأي إزاء الظواهر الادبية التي تتصل بشكل مباشر بالموقف النقدي العام كظاهرة الغريزة والبيئة والعرق وآثارها على النتاج الفكري.

وللجاحظ نص في هذه الظاهرة يمثل رده على محمد بن سلاّم بن عبيدالله الجمحي (٢٣٢هـ/ ٨٤٦م) الذي لم يتكرر في غير كتابه الحيوان، فأنه يعلن من خلال نصه: «... وانما ذلك عن قدر ماقسم الله من الحظوظ والغرائز والبلاد والاعراق..» (٣٥)، ان الموهبة الادبية تتأثر بحظ صاحبها من الثقافة والعرق والغريزة والبيئة، ونحن نلاحظ بدورنا أن بحث البيئة وآثارها على تكوين التجربة الأدبية لم يكن له مردود في نصوص الجاحظ إلا بالحيز المتفق مع طبيعة الرد، وكذلك كان شأن الغرائز وما ترتب على وجودها في نصوصه وما لها من فاعلية في تشكيل النتاج الفكري الانساني.

اما قضية العرق، وما تلعبه من دور في الادب، فان الجاحظ قد تناولها بالذكر دون تفسير او تفصيل، وهذا يوحي بانه قد لمس تفاوتها في انماط معينة من السلالات عايشها في المجتمع العربي الذي لم يكن المجتمع الاصلي لمثل هذه السلالة، فكونت ظاهرة رآها الجاحظ انها تستحق التسجيل؛ ولكنها لاتخضع للتعميم، وعليه فاننا لم نجد تعليلا لمثل هذه القضية متكررا في نصوص الجاحظ لتحسب ضمن موقفه النقدي، وهو حين اثبت في نصوصه: أن سلالة العربي اشعر من العرق المولد الذي يعيش في المدينة او القرية العربية لم يتجاهل الاستثناء من هذه القاعدة في قوله: «... إن عامة العرب والاعراب والبدو والحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الامصار والقرى من المولدة والنابتة. وليس ذلك بواجب في كل ما قالوه...» (٣٦)

فلا يمكن ان يضاف شيء اكثر الى ماهو موجود في نص الجاحظ من اشارات الى ان التفاوت لا يحصل لأختلاف الاعراق فحسب، وهذه الملاحظة - عندي - انها رد فعل على الشعوبية التي كانت تلصق السلبيات بالعرق العربي، ولو منح الجاحظ هذه الناحية ما تستحقه من الشرح والتفسير والبحث الميداني، وجعل اصول نظرته تستمد وجودها من الاستقصاء والتأمل لاستطاع ان يضيف باباً جديدا الى ملاحظاته النقدية تلك التي تتناول اختلاف تكوين أمزجة الشعوب في التجربة الادبية لاختلاف اعراقهم وسلالاتهم. أن كلام الجاحظ هذا جاء في معرض الحديث عن الحيوان، ولم يأت قاصداً شرح أبعاد ظاهرة ادبية ملموسة يمكن ان تصار الى نظرية، تنقل اصولها الى التطبيق.

إن ملاحظات الجاحظ عموما في مثل هذه الموضوعات لا تقطع شوطاً في تقرير قاعدة ولا تدخل طرفا ضمن ناحية تطبيقية من كتاباته، وإنما هي خواطر تلوح في نصوصه عابرة، وقد ترد مرة ثانية، وقد تعبر دون عودة، ونحن بدورنا نلمح هذه الطبيعة في مثل هذه الملاحظات، ونلمس أنها تأتي على الشكل الارتجالي الذي يعن في ساعته ثم لا تكون له ديمومة.

إن موقفاً مشابها من الصراع بين القديم والحديث نلمسه في ملاحظات الجاحظ فهو الآخر لا يشكل حجر زاوية في دور الجاحظ النقدي ولا في موقفه الايجابي من التجربة الأدبية، وانما شأنه شأن ملاحظاته عن الغريزة والعرق والبيئة، وقد كانت هذه القضية تظهر على لسان النقاد من أهل اللغة وكنا نتوقع من الجاحظ أن يتناولها بصورة مسهبة فيدون أبعادها دون أن ينحاز الى تفضيل القديم لقدمه، وقد صرح بمثل هذا المعنى: «... **وقد رأيت أناساً منهم يبهرجون اشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر مايروي**...» (٣٧)، ثم تنقطع هذه الملاحظة عن التردد ثانية لتتخذ شكل التيار المعاكس لما هو حاصل عند النقاد من أهل اللغة، إلا ما وجدنا صداه عند أبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري في كتابه (الشعر والشعراء).

لم ترد المعالم النقدية على تباينها في نصوص الجاحظ، مركزة في كتاب أو رسالة، وإنما وردت متفرقة بشكل يلفت النظر، ويدعو الى الاستشعار بانها جاءت على هذه الصورة؛ لانها كانت اشبه بردود على قضايا آنية، وهي بشكلها هذا لا يمكن أن تكوّن بمجموعها نظرية قائمة بذاتها في النقد حسب عرفنا لحدود النظرية.

اما مسألة سيطرة النزعة العقلية على اكثر ملاحظات الجاحظ النقدية، وبوجهيها الجدلي والمنطقي، فانما هي نبع من جماع موقف المعتزلة من كل الفكر المطروح، ولم يشطّ موقف الجاحظ عن ذلك فقد ظهرت معالم التأمل العقلي عنده وبصورة خاصة عند بحثه مفهوم بلاغة العمل الفني في لفظة ومضمونه، ولم يتجرد فهمه في هذه القضية عن التأثر بالفلسفة وما اشاعته من بحث وراء المحسوس.

تمثل ملاحظات الجاحظ النقدية تتابعا في تحسس عناصر التجربة الادبية، وهي وإن تناولت المظاهر العامة جدا مجردة عن التفصيل والتفسير إلا ان مردودها الايجابي على علماء البلاغة والنقد كان كبيرا جدا، ولم تكن البلاغة بهذا المنظور الذي نألفه اليوم - عند الجاحظ موقفا علميا فحسب، بل هو فهم نقدي فني، فيه مواكبة لدراسة الأسس الجمالية التي يقوم عليها النص الناجح.

ولقد افاد هذا المذهب رجال النقد في القرن الرابع الهجري؛ بالا يعتبروا العملية النقدية عملية فرز لجميع المواد العلمية المطروحة للبحث، وبهذا فقد وضع الناقد العربي امام مسؤوليات دقيقة ابعدته عن روح المغالاة والتعصب في احكامه على الظاهرة الأدبية، واصبح في الوقت ذاته بعيداً عن الانجراف وراء التيارات التي لا تهضمها طبيعة تجربته، وبأختصار نقول ان دور الجاحظ ظهر فيما احتلته ملاحظاته عن اللفظ والمعنى من اهمية في تقرير موقف نقدي حضاري، رغم انها لم تشكل نظرية متكاملة ولكنها اضافت وجهة نظر قيمة ساعدت النقاد فيها بعد لأن يؤدوا مهمتهم بايجابية على الوجه الاكمل إزاء العمل الادبي.

الهوامش

١ - الرماني: النكت في اعجاز القرآن، ص١١٠

٢ - عائشة عبدالرحمن: الاعجاز البياني للقرآن، ومسائل ابن الأزرق، ص٧٢

٣ - طه الحاجري: الجاحظ، ص١٧٥

٤ - الجاحظ: البيان والتبين ١/ ١٤٤

٥ - المصدر نفسه

٦ - المصدر نفسه

٧ - الجاحظ: الحيوان ٣/ ٣٦٨

٨ - عبدالسلام المسدي: المقاييس الاسلوبية، ص١٤٠

٩ - الجاحظ: الحيوان ٣/ ٣٦٨

١٠ ـ المصدر نفسه.

١١ ـ الجاحظ: البيان والتبيين ١/ ١٤١

١٢ ـ الجاحظ: الحيوان ٣/ ٣٦٦

١٣ ـ الجاحظ: البيان والتبيين ١/ ١٦١

١٤ ـ انظر ناصر حلاوي: مجلة المربد ٢ ـ ٣/ ٣٧٥

١٥ ـ الجاحظ البيان والتبيين ١/ ٩٢ ـ ٩٣

١٦ ـ الجاحظ: الحيوان ٣/ ٣٩

١٧ ـ المصدر نفسه ١/ ٧٥

١٨ ـ المصدر نفسه ٣/ ١١ ٣ ـ ٣١٢

١٩ ـ المصدر نفسه ٣/ ٣١١

٢٠ ـ المصدر نفسه ٣/ ١٣٢

٢١ ـ الجاحظ: البيان والتبيين ١/ ٦٧

٢٢ ـ الجاحظ: الحيوان ٣/ ١٣١

٢٣ ـ المصدر نفسه

٢٤ ـ احسان عباس: تأريخ النقد الأدبي عند العرب ص٤٢٤

٢٥ ـ انظر عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز من ص٣٣٧ ـ ٣٧٠

٢٦ ـ الجاحظ: البيان والتبيين ١/ ١٣٩

٢٧ ـ المصدر نفسه ٢/ ٨

٢٨ ـ الجاحظ: رسالة في الجد والهزل، ص٨٥

٢٩ ـ الجاحظ: البيان والتبيين ١/ ٧٥

٣٠ ـ المصدر نفسه ١/ ١١٥

٣١ ـ انظر الأب فيكتور شلحت اليسوعي: النزعة الكلامية في اسلوب الجاحظ، ص٧١

٣٢ ـ الجاحظ: البيان والتبيين ١/ ١٣٥

٣٣ ـ المصدر نفسه

٣٤ ـ المصدر نفسه ١/ ١٣٩

٣٥ ـ الجاحظ: الحيوان ١/ ٣٨١

٣٦ ـ المصدر نفسه ٣/ ١٣٠

٣٧ ـ المصدر نفسه

مصادر البحث

١ ـ الجاحظ: أبو عثمان بن بحر: البيان والتبيين، ت عبدالسلام محمد هارون، في أربعة مجلدات، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م

٢ ـ الجاحظ: الحيوان، ت عبدالسلام محمد هارون، في سبعة أجزاء، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م

٣ ـ الجاحظ: مجموع رسائل الجاحظ، ت يادل كراوس ومحمد طه الحاجري، القاهرة ١٩٤٣

٤ ـ الجرجاني: عبدالقاهر: دلائل الاعجاز، الطبعة الاولى، ت محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ١٩٦٩م ـ ١٣٨٩هـ

٥ ـ الحاجري، طه: الجاحظ: حياته وآثاره، دار المعارف ـ بمصر ١٩٦٢م

٦ ـ حلاوي، ناصر: العتابي، وما تبقى من شعره، مجلة المربد، العدد ٢ ـ ٣ دار الطباعة الحديثة: البصرة، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م

٧ ـ الرماني، والخطابي، وعبدالقاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ت. محمد خلف لله، ومحمد زغلول سلّام، الطبعة الثانية دار المعارف ـ بمصر، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٨م

٨ ـ عباس، إحسان: تأريخ النقد الأدبي عند العرب: دار الامانة، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م

٩ ـ عبدالرحمن، عائشة ـ بنت الشاطيء ـ: الاعجاز البياني للقرآن، ومسائل ابن الازرق، دار المعارف ـ بمصر، ١٩٧١م

١٠ ـ المسدي، عبدالسلام، مقال بعنوان «المقاييس الاسلوبية في النقد الادبي من خلال «البيان والتبيين» للجاحظ»، حوليات الجامعة التونسية، العدد ١٣، كلية الآداب والعلوم الانسانية ١٩٧٩.

١١ ـ اليسوعي، الأدب فيكتور شلحت: النزعة الكلامية في اسلوب الجاحظ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤.

القصة فى الادب الافريـ

ظهرت القصة المكتوبة بلغات أوربا متأخرة عن الشعر، وكان ظهورها في الغرب أسبق من ظهورها في الشرق والجنوب نحو عقد من السنين. فقد ظهرت في الجنوب على أيدي اثنين متعاصرين من روادها، هما توماس موفولو مؤلف رواية «تشاكا» وسليمان بلاهيكي مؤلف رواية «مودي» اللذين كتبا باللغات المحلية قبل ان تترجم اعمالهما الى الانجليزية. أما في الغرب فقد ظهرت بالفرنسية على يدي احمد (احمدو) داباتيه ردياني مؤلف رواية «ارادات مالك الثلاث» (١٩٢٠) وبكري ديالو مؤلف رواية «قوة الخير» (١٩٢٦) وقد كتبا بالفرنسية مباشرة.

ففي عام ١٩٢٠ ظهرت قصة «ارادات مالك الثلاث». Le trois volontes de Malik لديانى السنجالي. وكانت عبارة عن قصة موجهة اساسا للاطفال، ومن ثم تعتبر قيمتها الفنية اقل من قيمتها السوسيولوجية والسياسية، ومع ذلك فقد أثرت في شاعر مثل بيراجوديوب الذي تعلق بها في صباه. وهي تدور حول تأسيس مدرسة ابتدائية في قرية صغيرة على يدي الادارة الفرنسية، وكيف وقعت الضغوط الاجتماعية على بطلها مالك الذي طرد من المدرسة في البداية بسبب صغر سنه فجعلته يرفض تسلط شيوخ قبيلته على رغبته في التعلم. وبسبب اصراره على التعلم وطموحه يذهب الى المدينة ويلتحق بالمدرسة الفنية هناك، وينجح، ويتخرج حدادا، ثم يعود الى القرية حيث يفتتح «ورشة» حدادة وينجح مرة أخرى في عمله ويغتني منه.

وتعد القصة من بعض النواحي قصة نجاح وارادة وطموح، وتعد من نواح أخرى قصة سياسية ترمى للاشادة بفرنسا، فلولا تشجيع الفرنسيين للعلم ومعاونتهم للأفريقيين ما كان مالك يستطيع ان يحقق احلامه!

ونظرا لضعف القصة من الناحية الفنية فقد درج النقاد على اعتبار رواية «قوة الخير» Force Bonte لديالو أول رواية حقيقية على الرغم من انها تعد من الناحية التاريخية ثاني رواية فقد سبقتها عام ١٩٢٥ رواية أخرى ظهر جزؤها الأول مسلسلا في احدى مجلات داكار[1] بعنوان «الرافضة - رواية امرأة سنجالية» Le Reprouve- roman de une S'enegalaise من تأليف ماسيلا ديوب الأخ الاكبر لبيراجوديوب. وقد كتبها ماسيلا بأسلوب رشيق ساخر. وتتبع فيها قصة ساقطة افريقية. أما رواية ديالو فتتسم بسمة السيرة الذاتية وتروى بضمير المتكلم حياة راعي غنم شاب ترك قريته لينخرط في الجيش الفرنسي ويرحل معه الى مراكش ثم الى أوربا حيث يشترك في الحرب الاولى ويجرح جرحا بالغا يلزم بسببه احدى المستشفيات حيث يقضي فترة، وبعدها يقرر قضاء بقية حياته في فرنسا. وقد كتبت هذه الرواية - التي تعرضت للشك[2] في مؤلفها - بأسلوب بسيط واضح مليء بالغنائية والعفوية في اطار من اليوميات متأثر بالرواية الفرنسية.

وفيها كما في رواية دياني السابقة إشادة بفرنسا، وكذلك تعكس سمة غالبة على روايات تلك الفترة وهي رغبة الانسان الافريقي في اقتحام عالم الانسان الاوربي، ولو كان ذلك بمفتاح اللغة، لغة الابيض نفسه، أو «الألف باء» كما قال احد أبطال هذه القصص.

اما اعمال رائدي القصة في الجنوب فقد ظهرت في بواكير ثلاثينيات هذا القرن حين نقلت الى الانجليزية رائعتاهما: «تشاكا» و«مودي» عامي ١٩٣٠، ١٩٣١.

ولعله ليس من الغريب أن تبدأ هذه القصة بداية رومانتيكية، وأن تولد من رحم الماضي والتاريخ، في وقت استبيحت فيه حرمة القارة، وحوصر ماضيها بالتشويه والشطب. وهي بداية أشبه ببداية القصة في أدبنا العربي الحديث على ايدي فرح انطون ويعقوب صروف وجورجي زيدان.

لقد نقب موفولو في بطولات قومه، فبهرته شخصية «تشاكا» التي بهرت كثيرين من بعده، ذلك البطل القومي الذي وحد قومه وصنع منهم أمة قوية في الثلث الأول من القرن الماضي، وجمع في داخله كثيرا من مظاهر الشذوذ والسادية. وجاء بلاهيكي فقطن منطقة قريبة، اضاف اليها اهتماما أوسع بالتراث الشعبي. يقول بلاهيكي في تقديمه لروايته «مودي»:

«كان أدب جنوب أفريقيا حتى الآن (حتى ظهورها عام ١٩٣٠) يكاد يكون أوربيا خالصا. ومن ثم تبدو المقدمة ضرورية لتوضيح الاسباب المؤدية الى المغامرة الوطنية.. وقد ألف هذا الكتاب بهدفين نتطلع اليهما، وهما: أ- ان نشرح للجمهور القاريء عبارة واحدة هي «مؤخرة العقل الوطني»، (ب) ان نجمع بنقود القراء ونطبع (لمدارس البانتو) حكايات سشوانا الشعبية التي تنسى بسرعة مع انتشار الافكار الاوربية[3]».

في هذه الفقرة عدة معان جديرة بالتأمل. فهذا رائد يعتبر الكتابة باللغة الاجنبية مغامرة وطنية، ولكنها رسالة اجتماعية في الوقت نفسه. فهو يقصد منها الى ان تكون ردا عمليا على الزاعمين بتخلف مؤخرة العقل الافريقي، وأن

ــقي خارج مجال العربيــة

• علي شلش

يستغل عائدها في تسجيل جانب عزيز من جوانب التراث الشعبي قبل ان تكتسحه الثقافة الاوربية.

وفي هذه الفقرة أيضا دليل واضح على وعي كاتبها، وهووعي يخفف كثيرا من رومانتيكيته، ويضفي عليها بعداً ثوريا.

لم تكن «تشاكا» هي أولى روايات موفولو، فقد سبقتها روايته «مسافر الى الشرق» التي كتبها مع زميلتها بلغة السوتو، حول صبي يترك موطنه ويهيم على وجهه بحثا عن «الخالق المجهول» واحتجاجا على سوء خلق قومه. ولموفولو رواية تالية لهذه بعنوان «عند الهدف» وهي قصة حب تدور حول تعليم الافريقي الحديث وغرامياته، ولكنها تقليدية الطابع. أما روايته المشهورة «تشاكا» فقد عالج فيها من خلال ذلك الملك التقليدي موضوع الصراع بين الخير والشر كما يتبدى داخل تشاكا نفسه، ولا شك ان موفولو قد انتفع كثيرا في هذه الرواية وغيرها بعقيدته المسيحية المتشددة، ولكننا لا نعدم عنده التأثر بتراث الادب الشفاهي إذ تتناثر في رواياته الاغاني والامثال الشعبية.

وأما رواية بلاهيكي المعروفة باسم «مودي» فقد كتبت قبل عام ١٩٢٠ ولكنها لم تنشر الا عام ١٩٣٠، وهي عبارة عن قصة حب وحرب لبطل تاريخي انفصل بجيشه عن تشاكا وصعد الى الجبال ليحارب مستقلا عن قائده السابق. والطرف الثاني في قصة الحب هي الفتاة «مودي» التي تحب البطل التاريخي. والرواية عليها مسحة من الاخلاق المسيحية كما أنها مروية بأسلوب الحكايات الشعبية وحافلة بالأغاني والامثال.

وهناك عدا هؤلاء كاتب روائي من غيانا الفرنسية في جزر الهند الغربية يعد بدوره رائدا في فن القصة، وهورينيه ماران الذي اشتهر بروايته «باتووالا»، وقد كتبها بالفرنسية ونشرت عام ١٩٢١ ولكن موقعه من القصة الافريقية مطابق لموقع زميله ايميه سيزير من الشعر، وذلك انهما ينسبان لجزر الهند الغربية اكثر مما ينسبان للقارة. ولسنا نجد مبررا لهذا التمييز مادمنا نعتبر أبناء جزيرة مدغشقر افريقيين.

وقد اهتم ماران في رواياته بمشكلة الانسان الزنجي وموقعه على خريطة البشر. وفي روايته الاخرى «جوما ـ كلب الغابة» يقول على لسان بطل الرواية بيسيبينجوي:

«ان كون الانسان زنجيا هو صنعة تأتي في ذيل جميع الصنائع. وهو ليست صنعة، بل عبودية. فهل هزأ السود بلون الرجل الابيض؟ هل أزدروا عادات الرجل الابيض؟ كلا بلاشك. فالاسود كان اسود والابيض كان ابيض...

«غير أن البيض كانوا يهزأون بالسود بسبب لون جلدتهم. وبسبب سوادهم كانوا محط تقريع وكراهية. وكان الافضل ان يكون المرء احقر كلب في الغابة. كان الافضل أن يكون المرء «نجوهيلي» القرد ذا الشعر الابيض، **أوأوتاجووا القرد الباكي**، اوباكويا الشمبانزي ذا وجه الكلب. **ومع ان البيض يزعمون ان الزنوج يشبهون القردة الا انهم يتركون القردة في سلام.**

«اما بالنسبة للزنجي... **أكان ثمة طرق تشق؟ كان على الزنوج ان يشقوها.** اكان التجار يحتاجون الى مطاط؟ **كان على الزنوج ان يوفروه.. اكانت الخزائن**، خزائن الحكومة النهمة تحتاج الى مال؟ **كان على الزنوج ان يدفعوا الضرائب**... الزنوج، في كل مكان وفي كل زمان.

«لقد كان الزنجي صالحا لان يسجن، **صالحا لان تفرض عليه الضرائب**، صالحا لان يكون دابة من دواب النقل.»(٤)

ذلك ـ تقريبا ـ هو الاساس الفكري الذي يتحرك عليه ماران في انتاجه، وهو اساس يجعله يدور في فلك الزنوجة قبل ان تتحدد كمصطلح، ويميزه من زميليه الجنوبيين. فهو يستخدم مصطلح «الزنجي» بدلا من مصطلح «الافريقي»، وهو ملح على مأساة الزنجي في ظل السيطرة عاطف عليه، يحاول ان يضعه في إطاره الواقعي الاجتماعي، مهتم بالحاضر كامتداد للماضي، ومن هنا فهو اقل رومانتيكية من زميليه. ولكن خصائص الرومانتيكية لاتنفك تظهر في اسلوبه، لافي موضوعاته. مثل الشجن والتشاؤم وتظهر على استحياء تارة، وبوضوح تارة أخرى.

تلك كانت البداية. ومن اكمام هؤلاء الرواد ظهرت البواكير وتوالدت.

نتساءل فنقول: **ماموضوعات هذه القصة؟ وما مضامينها؟**

ان أول ما يطالعنا هنا هو ان ثمة عهدين: عهد السيطرة أوما قبل الاستقلال وعهد الحرية والاستقلال. ولاشك ان لكل من هذين العهدين موضوعاته، ولكن لاشك ايضا ان الامر ليس واضحا في القصة وضوحه في الشعر. فالشعر يتميز بالتلقائية والفورية في الانفعال والتعبير عادة، في حين تتميز القصة ـ فيما عدا الشكل القصير منها ـ بالتأني في الانفعال والتعبير. والشعر يتميز كذلك بأنه أداة التعبير السريع النشط عن الخواطر والآمال، في حين تتميز القصة بأنها اداة التعبير البطيء ـ إن صح التعبير ـ عن الواقع ومن جهة اخرى نجد الشعر يوجز ويركز ويكثف، بل يوحي ويلمح، ونجد القصة تفصل وتحلل وتعرض، بل تكشف وتتعمق. ويترتب على هذا كله ان القصة، **بحكم امكاناتها، تستوعب الشعر وتكون هذه الموضوعات اوضح فيها من وضوحها في الشعر.**

غير اننا قد لانجد في القصة موضوعا مثل الحرية على النحو الذي نجده في الشعر، اي اننا لانجده مستقلا مباشرا، وانما نجده داخل إطار اجتماعي تتحرك

فيه وقائع واشخاص، وهكذا الحال بالنسبة لباقي الموضوعات.

ومن الطبيعي ان تكون البيئة صاحبة نصيب الاسد في موضوعات القصة، أو هي الموضوع العام، وما عداها موضوعات متفرعة منها. انها موضوع الموضوعات - ان صح التعبير - في القصة وغيرها من الوان الابداع على وجه الاطلاق والتعميم. وهو من البداهة بحيث لا يحتاج الى بحث او اكتشاف.

واذا كانت السيطرة الاستعمارية - كأحد موضوعات البيئة بمعناها العام - هي الموضوع الاول للشعر فهي كذلك بالنسبة للقصة، وان اختلف التناول بالطبع، اذ هو في القصة تناول افقي ان صح التعبير، يشمل ويمسح ويبحرث.

لقد كانت اول رواية اصدرتها دار الوجود الافريقي لكاتب في الثانية والعشرين من عمره هي رواية البلدة القاسية La Ville Cruelle لمونجوبيتي (أوايزابوتو في ذلك الحين) ومع ان هذه الرواية لم تكن ناضجة فنيا، الا انها كشفت عن موهبة بيتي التي نضجت في روايته الثانية. وموضوع الروايتين هو علاقات الانسان الافريقي في ظل السيطرة الاستعمارية. وهو موضوع سيطر على انتاج بيتي كله، حتى ليصدق عليه ماقاله جيرالد مور من انه «واحد من اشد نقاد الاستعمار الاوربي ادراكا»[(٥)].

و«البلدة القاسية» في هذه الرواية هي طانجا Tanga المدينة الصغيرة التي نشأت في حضن السيطرة، واصطبغت بالصبغة التجارية بحكم موقعها على النهر، وجمعت بين حدودها مدينتين لامدينة واحدة. مدينة حكومة البيض ومؤسساتهم ومدينة الاهالي الوافدين من الريف المجاور بحثا عن احقر الاعمال اذا امكن. ويقبل على المدينة «باندا» الشاب القروي ومعه محصوله السنوي من الكاكاو لبيعه في سوقها. ولكنه لا يلبث ان يلقى الرفض من مكتب الاشراف على السوق الذي يديره رجل ابيض. ويحتج باندا بعنف فيلقى القبض عليه ولايطلق سراحه الا بعد تجربة مريرة من القهر.

ويلخص جيرالد مور ماجرى لباندا بعد ذلك فيقول:

«ويهيم على وجهه في البلدة، فيزور عمه العجوز الذي يعمل خياطا. ويشاهد حادثة بطلها سائق لوري تهدده الغوغاء بالضرب، ويرى رجلا ابيض تحمله مجموعة غاضبة من الافريقيين ويلقونه في المجاري حين تصل سيارة الشرطة. واخيرا يحتمي بأحد البارات من المطر، حيث يشرب كمية كبيرة من البيرة، ويتأمل في مساويء حظه. فليس معه نقود ولا يستطيع فوق هذا وذاك ان يتزوج. ويفكر في سرقة ١٠ آلاف فرنك من تاجر يوناني، لكنه لا يدري كيف ينفذ السرقة. ويقطع عليه تأملاته دخول الفتاة اوديليا التي تستجيب اليه على الفور وتلتمس منه العون. فقد كان اخوها كوميه زعيما للعصابة التي هاجمت الرجل الاوربي، وكان الرجل قد اصر على عدم دفع مرتبات موظفيه فحملوه الى مأمور الشرطة وقد جرح في اثناء سقوطه المفاجيء جرحا بالغا وراح يحتضر. وهاجم جميع رجال الشرطة المنطقة بحثا عن كوميه، وقد اغلقت كل الطرق التي تؤدي الى خارج البلدة. وتصحب اوديليا باندا الى حيث يختبيء كوميه، ويعرض عليهما ان يقودهما من خلال الغابة الى مكمن امين في قريته.

[وبينما كانوا يعبرون كتلة زلقة من الخشب في الظلام اذا بكوميه يسقط في النهر ويغرق، فيصحب باندا اوديليا الى بيت امه حيث يتركها، ثم يسوق جسد كوميه أمامه ويتركه تحت قنطرة البلدة، بعد ان يتحسس جيوبه، ويعثر فيها على ١٠ آلاف فرنك بالضبط من الاوراق المالية. وهو المبلغ الذي استولى عليه من الاوربي الميت.]

«وبينما باندا في طريقه الى البيت بالغنيمة اذا به يتعثر في حقيبة أوراق كان رجل يوناني قد فقدها من سيارته، واعلن عن مكافأة قدرها ١٠ آلاف فرنك لمن يردها! وهكذا يتمكن باندا من تسليم كل نقود كوميه الى اوديليا - دون ان يذكر مسألة توزيعها على الموظفين الآخرين - ويطالبها بمكافأته بطريقة عفة. وفي هذه الاثناء تكون اوديليا وأمه قد التقتا واتفقتا على ان يتزوج اوديليا، وهذا كله امر مريح، لأنه لايوجد مهر للعروس في منطقتها. ومن ثم يمكنه الحصول عليها دون مقابل. وهكذا تموت ام باندا راضية مرضية، ويستعد الزوجان المحظوظان للرحيل الى فورنيجر، وهي المدينة الساحلية الكبيرة. ولاتقف اخلاقيات الغابة في صفهما، ويدفعان دفعا الى داخل المعدة القاسية لافريقيا الحضرية الجديدة»[(٦)].

في داخل هذا الاطار الروائي الذي يمزج بين الرواية البوليسية ورواية المغامرات يواجهنا مشهد السيطرة بصورة قريبة مكبرة كما يقول السينمائيون. وهو مشهد يسيطر على الرواية ويحركها من خلال مناجاة باندا لنفسه او حواره مع الغير. فيما هو يصف تعليمه في مدارس البيض:

«لقد اجهدت نفسي في مدرستهم، أزرع البطاطس واجمعها، ولا اقوم على الاطلاق بما يقوم به تلميذ المدرسة عادة، وحين لاحظوا انني كبير السن جدا طردوني، بلا شهادة طبعا»[(٧)].

وعلى طول الرواية وعرضها نلتقي بهذه السخرية المرة. فها هو عمه يحذره. «لاتتخل عن اساليب آبائك كي تتبع البيض فهؤلاء القوم لايبغون إلا الاحتيال عليك، ان الرجل الابيض لم يشأ ان يقوم بأي عمل الا ان يجمع الاموال والثروات... ماذا احضروا لك؟ لا شيء. ماذا تركوا لك؟ لاشيء. لم يتركوا لك مليما واحدا. لاشيء سوى اهانة قومك، اولئك الذين وهبوك الحياة»[(٨)].

تلك هي الرسالة التي يبلغها الكبير للصغير، والتي آمن بها باندا وراح يتصرف على ضوئها. ولأن التبشير والكنيسة يتدليان من سرة السيطرة - ان صح التعبير - فلابد ان يتخذ باندا موقفا منهما. وهاهو يحدث زميلا له في اثناء جلوسه بأحد البارات فرارا من المضايقات والهموم.

«اخبرنا صراحة: هل اردت ان تصبح قسا؟ هل اردت ذلك حقا؟ اكنت راغبا في الزهد من النساء، ابدع هدية وهبها الله لنا؟ وصرخ واحد: إخرس، ياهذا!«من اين اتيت بهذا الهراء عن القساوسة الذين يزهدون عن النساء؟ يالها من نكتة»[(٩)].

سخرية مرة ايضا من التبشير، تطالعنا مرة اخرى في رواية بيتي الثانية: يسوع بومبا الفقير Le pauvre Christ de Bomba التي اثارت ضجة كبيرة عند ظهورها، لالنضجها الفني فحسب، وانما لتعريتها المرة لخرافة رسل الرحمة والخير الذين يفدون الى القارة في اثواب الكهنوت.

ان دنيس الصبي الاسود الساذج هو بطل الرواية وراويها. ومن خلال يومياته ندخل عالما بائسا وحشيا منحلا تتستر عليه الكنيسة وتحميه. فها هو الأب دريمون الفرنسي الذي قضى ربع قرن في التبشير بالقارة، يتحقق - ونتحقق معه من خلال سرد دنيس البسيط الجريء - من فشله في اداء مهمته بعد جولة يقوم بها في صحبة دنيس لمنطقة ارتد رجالها عن المسيحية «ونسوا الله وتحولوا عنه الى الدراجات» على حد تعبير مور[(١٠)].

وما ابشع صور السخرة والافساد والفضائح التي يمارسها رجال الدين المسيحيون ويرويها بلا تزويق أوزخرفة. وهاهو احد شيوخ القبائل يلخص هذه

الصور حين يعلق على منع دريمون لرقصة وطنية وتحطيمه للطبول، فيقول لرجاله.

«ارجوكم ايها الاخوة أن تدعوني اسحق هذا البرغوث القذر تحت قدمي اليسرى، ولن اجعلكم تسمعون عنه قط مرة اخرى. اني أسألكم: بأي حق جاء الى ارضنا؟ لقد كان يجوع حتى الموت في بلده، ولذا جاء الى هنا، أطعمناه ومنحناه ارضنا، واقام لنفسه منازل بديعة بمالنا، بل اننا اعرناه زوجاتنا ثلاثة اشهر (اشارة الى الدور التي تخصص لايواء المخطوبات وتأهيلهن للزواج) ومازال لم يرتو بل انه يبدأ الآن في محاولة منعنا من الرقص (١١)».

لقد عبر الشيخ عن مقاومة المبشرين لعادات الاهالي، كما عبر عن ثورة الافريقي حين تمتهن مقدساته واذا كان في تعبيره هذا شيء من الحدة والغضب فليس هذا بكثير في الحقيقة امام الاموال والفظائع التي ارتكبت تحت ستار الدين.

والحق ان دريمون يعي هذا كله، فهاهو يقول لدنيس عن تكالب رجال الدين على المال في معرض الحديث عن رغبة دنيس في الاعتراف بخطيئة ارغم على ارتكابها:

«فيم يهمهم اعترافك، اومضاجعتك، او- يعلم الله ماذا تكون؟ اني أسألك. ماقيمتها عندهم؟ انهم مشغولون بشيء آخريا ابني الصغير. المال، المال... ذلك هو شغل الحياة الاكبر، ايها القذر الصغير افتح عينيك، وانظر حواليك. ان عودك اخضر جدا، اليس كذلك! لكن، بما انك حريص جدا على الدين، فربما تكون ابا في يوم من الايام، وعندئذ ستعرف معنى المال. عندئذ ستفهم سبب جرينا جميعا وراءه بسرعة لاتفرق بين قس وشخص آخر، وربما يجري القس اسرع (١٢).»

ومن خلال هذا الوعي، ومن خلال صدمة خيبة الامل، يبدأ تحول دريمون في نهاية الرواية. فهو يكاد يتحدث من فوق منبر وهو يخاطب الحاكم الفرنسي الشاب قبيل رحيله الى باريس بغير رجعة يقول:

هل تقول لي اني استثناء بين المبشرين؟ هذا صحيح للأسف، وها انت ترى ماذا كلفني ذلك! إنظر ليس ثمة سوى طريقين مفتوحين امامي الآن: اما ان ابقى هنا معكم في افريقيا، مقربا اليكم، وان اساعدكم على استعمارها- وان ارتق «البلاد امامكم، وان احافظ على سهولة قيادها من ورائكم- فهكذا تتصورون دورنا، اليس كذلك؟ واما ان اجعلها مسيحية حقا. وفي تلك الحالة يكون افضل شيء بالنسبة لي هو ان اخرج منها، مادمتم لا تزالون هنا على الاقل» (١٣).

وهكذا يختار دريمون الطريق الثانية بغير تردد، بعد تجربته المرة التي انتهت في اواخر الثلاثينيات. ولكن التجربة ذاتها لم تنته. لقد اختفى بطلها وحل محله بطل جديد هو لوجين نائب دريمون في هذه الرواية. وها نحن نلتقي به في رواية بيتي الرابعة، بعد مرور نحو عقد من السنين على رحيل سلفه.

ان لوجين في «الملك العجيب» Le Roi Miracule مثال للمبشر الشاب المتحمس الذي يريد ان يمحو اخطاء سلفه، فيقع هو نفسه في اخطاء مماثلة تطيح به في النهاية: فها هو يغري ملكا وثنياً ويدخله في المسيحية ابان ازمة مرضية عنيفة مرت به، حتى يندفع الملك في تجربته الدينية الجديدة الى حد طرد جميع زوجاته، والاكتفاء بواحدة يتزوجها على الطريق المسيحية. ويفرح لوجين بنجاحه فيكتب الى امه قائلا:

«تخيلي ملك البانتو عندنا وهو يقبل التعميد! ياللروعة، يا أماه ان هذا هو المسيح الملك يدخل قدسه الجديدة في ابهة عظيمة من اضخم بوابة. انه المسيح، منتصر دوما، برغم مئات السنين التي انقضت على صعوده، المسيح المنتصر برغم الامم والبشر والاجناس والازمان. ياللروعة. ياللموكب النصر، وياللجيش عليه نشوة النصر، يقوده مخمور بالايمان، يتصف بالورع، ويتسربل بالبياض! بأ صوات الاطفال البللورية التي ترحب بقدوم الا له الحق. وتتغنى بموت الخرافات الخداعة... اماه، اتذكرين كيف بالغ الاب دريمون خطأ في الرقابة الشخصية حتى بلغت ابعادا كونية؟... ان الذي اذكره عنه بمرارة شديدة انه حاول بلا وعي بغير شك، ان يجعلنا نحن الشباب نتحمل مسؤولية فشل جيل، وهي مسؤولية سارت على هدى وجهة نظر للعالم زائغة وغير مسيحية. ولست ادين بشيء لذلك الجيل- ولا يدين له اي من القساوسة الشباب الذين يتزايد عددهم اليوم في افريقيا الذين يسبق حبهم المخلص للسود اية رغبة في تعميدهم (١٤).

هذا الحماس المفرط لا يلبث ان يهوى من حالق! فها هي الدوائر تدور على الملك الابق من دين اجداده، وعادات قومه، وها هي مؤامرات زوجاته تكتنفه وغضب العشائر التي ينتمين اليها يحاصره. بل ان لوجين ينال علقة ساخنة في غمره الثورة التي اقتحمت القصر الملكي، ولا ينقذه سوى قوات الحاكم التي يستدعيها باجراء تحقيق شامل عن الشغب واسبابه. تكون من نتيجته- بعد ارتداد الملك نفسه عن المسيحية نقل لوجين الى عمل آخر!

واذا انتقلنا الى اللغة الانجليزية واجهنا بعدا آخر للسيطرة والتبشير. ولعل الروائي النيجيري تشنوا اتشيبي هو أول روائي جنوب الصحراء يتناول هذا الموضوع بعمق والحاح في كل اعماله تقريبا. وقد كانت روايته الاولى، الاشياء تتداعى» Things Fall Apart «اول رواية من غرب افريقيا يمكن ان تنال الاستحسان بغير تحفظ» كما يقول مور بحق (١٥).

وتبدأ هذه الرواية القصيرة الجيدة البناء قبل وصول البيض الى ارض قبيلة الايبو، ولكنها تنتهي بوصولهم. وهم يصلون على مرحلتين: مرحلة المبشرين، ومرحلة رجال الادارة وما تحت ايديهم من قوات ومال.

يقول جيرالد مور:

«ويأتي اوائل المبشرين الى اوموفيا (القرية الكبيرة التي تدور فيها احداث الرواية) ويستقبلون في سلام ويسخر الناس من زعمهم المتهور بأن شعب الايبو لا يعرف الله، ولكنهم يسمحون ببناء كنيستهم في الغابة الشريرة فيفعلون. ويستجيبون بسرعة لكل الذين نبذهم النظام القديم كثمن متوهم لحياته- مثل الامهات اللواتي يجاهدن للاحتفاظ بتوائمهن وطائفة الاوزو المنبوذين اوعبيد العبادة، والناشزون من امثال نوويي الذين يتمردون على خشونة القانون القبلي، ورجال العصابات المحترفين الذين سعدوا بحليف قوى يثأر لهم. ولكن المبشر ليس الا الطليعة المعسولة الحديث لكثير من القوى الاكثر قسوة. وسرعان ما يفهم الناس في أوموفيا ان ايذاءه معناه دعوة الفناء الكامل على يدي الحكومة البيضاء التي تتسلق وراءه على مهل. اما رسالة الواعظ غير الرسمية فهي احبني واحب كلبي (١٦)»

ان المبشرين الانجليز لا يبدأون في هذه التجربة من القمة، مثلما بدأ الفرنسيون بالملوك وشيوخ القبائل. ولكنهم يبدأون من القاعدة، اوعلى التحديد من هامش القاعدة. فهم يستقطبون المنبوذين والمخلوعين والمبعدين وصغار الشباب، «وهكذا يخلقون- كما يقول مور بحق- سلطة منافسة داخل

القبيلة تنبذ الاكبر سنا وتضعفهم بالتدريج. وهكذا دخل الى قلب العشيرة ضعف فتاك، وقلب العشيرة هنا هو وحدة حياتها العرفية [17].

وفي هذا الوضع يعود اوكونكو بطل الرواية الى قبيلته بعد سنوات سبع من النفي اثر جريمة قتل ارتكبها. لقد ترك القبيلة في سلام ثم عاد اليها فوجدها في حرب بعد دخول البيض وهاهو صديق له يفلسف له ماحدث في غيابه بقوله:

«كيف تتخيل اننا نستطيع ان نقاتل واخوتنا قد تحولوا ضدنا؟ ان الرجل الابيض ذكي للغاية. لقد جاء في هدوء وسلام مع ديانته. وكنا نتسلى بغبائه فسمحنا له بالبقاء. اما الآن فقد فاز بأخوتنا، ولم تعد عشيرتنا تستطيع ان تسلك سلوك العشيرة. فقد وضع سكينا على الاشياء التي ربطت بيننا فتداعينا. [18]

غير ان هذا المنطق يثير اوكونكو الذي نفى بسبب عناده وجرأته. ويرتب عليه نتيجة لامفر منها بغض النظر عن فلاحها، وهي: المقاومة. ولكن السلطة الجديدة قوية تصحبها البنادق والرصاصات، ويعجز اوكونكو عن المضي في المقاومة بعد ان يقتل بسكينه شرطيا ابيض، ويسرع بعدها الى الانتحار فرارا من كل شيء.

لقد كان كل شيء متكاملا، ثم جاءت السيطرة فبدأ التمزق والتداعي! تمزقت الروابط القبلية، وتداعت العلاقات الاجتماعية، ودار كل شيء حول الخطر الداهم الجديد.

والحق ان روايات اتشيبي جميعها لاتنفصل عن موضوع السيطرة بشكل أو بآخر. ففي روايته الثانية «لم يعد ثمة راحة» No Longer at Ease يضيف بعدا جديدا الى الموضوع وهو بعد الاحتكاك الفعلي بأوربا وآثاره، فبطلها اوبي اوكونكو حفيد البطل السابق نشأ في ثلاثينات واربعينيات هذا القرن. وكان امل قريته التي بعثته الى انجلترا للدراسة، فعاد متحللا من قيم اهله رافضاً لها. فهو يعمل بعد عودته موظفا في عاصمة بلاده، ويحاول ان يعيش في بحبوحة برغم ديونه وراتبه المحدود. كما يحاول ان يتزوج من ممرضة احبها على السفينة أثناء عودته من البعثة ويقود طموحه وتطلعاته الطبقية الى قبول الرشوة والانغماس في فضائح خلقية مع المترددين عليه لانجاز اعمالهم.

وتنتهي حياته بالسجن بعد فرار حبيبته.

وفي روايته الثالثة «سهم الله» Arrow of God يتردد موضوع السيطرة من خلال المسيحية التي قضت على تقاليد قبيلة الايبو وقداسة شعائرها وخرافاتها، ويشير في سخرية مرة الى اساليب البيض في خداع السود وانخداع هؤلاء بهم، وتعجبهم من قدرة أولئك -لمى امتلاك الثروة والاسلحة والقوة والمعرفة والكتابة باليد اليسرى!

عالج اتشيبي ذلك كله في اطار واسع من الاحتفالات والمنازعات والعقائد والعادات والتقاليد التي تتحكم في البيئة واضاف وجهة نظره التي ترفض اساليب الاستعماريين وتؤكد حق الافريقي في الحياة الحرة الكريمة وقدرته على ادارة حياته دون انكار لدور منجزات الحضارة الغربية. ولكنه لم يبق وجهة نظره على نحو تقريري مباشر، بل بثها بثاً رقيقا موحيا دون اقحام او وعظ!

وفي اقصى الجنوب، حيث السيطرة قائمة، لا ينفك الموضوع يظهر من خلال التفرقة العنصرية وعالم القسر والاحباط والعنف والجريمة الذي فرض على الانسان الافريقي، وجعله في ذيل السلم الاجتماعي الذي يبدأ بالمستوطن الابيض ويتوسط بالملون.

ومن ابرز الروائيين الذين عالجوا هذا الموضوع بيتر أبراهامز، الذي يدور انتاجه كله حول السيطرة الاستيطانية العنصرية، فروايته الأولى «الغزو الوحشي» Wild Conquest تعالج الحروب التي دارت بين البوير والزولو بعد زوال تشاكا في القرن الماضي. وروايته الثانية، «درب الرعد» The Path of Thunder تعالج السيطرة من خلال العلاقات الاجتماعية المحكومة بالتفرقة العنصرية. وها هو ماكو ابن البلد البائس يروى لصديق له يهودي قصة حب بين صديق له ملون يدعى شوارتر وفتاة بيضاء تدعى ساري. ومن رأيه أن مثل هذا الحب مستحيل. وهو قد حذر شوارتر من هذه اللعبة الخطرة - في مجتمع لايسمح بالزواج المختلط أويشجعه. يقول ماكو البائس الذي يتحدث عن بائس على حد تعبير مفاليلى:

كلا، ياصديقي، ليس مجنونا، انه الآن آدمي. إن الحب الذي يربطه بتلك الفتاة قد جعله انسانا، لقد انزاحت عنه العقبات التي سببها المستبد. ولو كان الأمر ممكناً لأصبح شخصا معقدا في فترة وجيزة جدا، ولكن قد يحدث أي شيء بين لحظة وأخرى. إن المأساة ليست في شوارتر وهذه الفتاة.المأساة في هذا البلد وفي عصرنا إنك لابد أن تكون أولا من الاهالي أو نصف طائفي او يهوديا أو عربياً اوانجليزياً أو صينياً أو يونانياً، تلك هي المأساة لاتستطيع أن تكون آدميا أولا. تلك هي جريمة زماننا ياصديقي ولهذا السبب سيعاني شوارتر وهذه الفتاة اللذان أصبحا الآن آدميين ان حبهما رمز لمحاولة الانسان التقدم الى أمام وتخطى الأغلال التي تقيده. [19]

وما أصدق مفاليلى حين يعلق على هذه الفقرة بقوله:

اننا في بلد يعتبر الحب بين شخصين جريمة اذا كان أحدهما أبيض والآخر اسود [20]

ان كتاب هذا الجنوب - من رحل منهم ومن بقى - يكتبون في ظروف جد عصيبة. ويأخذ مفاليلى على اكثرهم طابع الفرار من الواقع الذي تتسم به اعمالهم القصصية حين تعالج الحب والشحاذة مثلا. ولكن أليس هذا الفرار قرينة على العسف والقسر اللذين تمارسهما السيطرة البيضاء؟ أليس هذا الفرار نوعا من الاحتجاج أيا كانت سلبيته في النهاية؟

ونخلص مما سبق أن موضوع السيطرة سيظل حائزا على نصيب الأسد في القصة الافريقية جنوب الصحراء، كعهد نابه في الشعر وما يتلوه من ألوان الأدب وفنونه. سيظل كذلك الى ان تتخلص القارة من آخر مظهر من مظاهر السيطرة، بل الى أن تتخلص من آخر أثر من آثارها. ولئن اقتصر حديثنا على قلة معدودة من كتاب القصة، فذلك لأن هذه القلة المعدودة هي أبرز مافي الكثرة.

★ ★ ★

ثمة موضوعات أخرى عدا السيطرة، وهي موضوعات نعدها ثانوية بالقياس الى هذا الموضوع الكاسح. ومن أبرزها - على سبيل المثال لا الحصر - الجنس والتأورب وفساد الساسة الجدد.

ولعلنا نعرف شيئا من نظرة الافريقي للمرأة وانعكاسها على شعره، فهي تزين الحقول كما يقول مالانجاتانا، وهي فاكهة الرجل وذهبه، والزنجي كما في قصيدة سنجور عن نيويورك هو صوت الفحولة والذكورة في هذه المدينة الكبيرة الظالمة أهلها. وما أكثر ما سنجد في ذلك الشعر رموزا جنسية، وما اكثر ماسنجد في القصة صدى للعبارة التي تقول إن المرأة هي أبدع هدية وهبها الله للرجل!

وفي هذا وذاك تكمن نظرة الانسان الافريقي جنوب الصحراء الى الجنس وخلاصتها ان الجنس Sex شأن حيوي من شئون الحياة. شأن ضروري يعبر عن نفسه في تلقائية دون أدنى حرج. يتعلمه الطفل - ذكرا وأنثى - في مدارس الغابة التي صورها برنس مودوبي في سيرته الذاتية، ويمارسه في حرية بعد البلوغ والزواج.

وعلى هذا النحو يصبح الجنس موضوعا من موضوعات الخلق الفني. أي أنه لايقصد لذاته كما نجد في أداب أخرى أحيانا، وانما هو حاجة بيولوجية من حاجات الانسان، يشبعها دونما صخب أو اعلان ومن ثمة يتردد ذكر الجنس في القصة كما يتردد ذكر الطعام أو الشراب. وكثيرا مانجد أوربيين وأوربيات مفتونين بهذه الطاقة الجنسية الجياشة عند الانسان الافريقي على النحو الذي جعل سارتر يكاد يتغزل في الزنجي باعتباره ذكر الارض العظيم!

لقد صور فردينان أويونو افتتان الأوربي بالمرأة الافريقية في روايته الأولى، «حياة صبي» Une Vie de BoY من خلال العلاقة بين امرأة تدعى كاليسيا ورجل ابيض جن بها وأراد أن يصحبها معه الى أوربا، وهي امرأة يروى عنها الطاهي في الرواية ان مؤخرتها كانت تهيج البيض وتثير غرائزهم. كما صور افتتان الأوربية بالرجل الافريقي من خلال العلاقات المتعددة التي اقامتها زوجة القومندان الفرنسي مع الأفريقيين أيا كان شأنهم. ولعل قمة هذا الافتتان هي في أن يخلع رجل الدين الأوربي مسوح رسالة الطهر وينزل الى ساحة الرذيلة. وقد صور مونجوبيتي هذا كله في روايته السابقة «يسوع بومبا الفقير» التي حفلت بمشاهد اغتصاب الافريقيات واغوائهن على أيدي مساعدي دريمون ورجاله!

غير ان الجنس عند الافريقي لايتخذ هذه الوجهة المنحرفة، وانما يكون صحيا من خلال علاقة حب أو زواج، وقد اتخذ سيريان إكوينسي في روايته «جاجوانانا» Jagua Nana الجنس موضوعا رافدا لموضوع الرواية وجعله على مستوى الاحتراف من خلال جاجوانانا البغي التي تحاول ان تحب متجاهلة فارق السن والمكانة الاجتماعية، كما جعله على مستوى الحب من خلال فريدي ونانسي اللذين يمارسان الجنس في حرية تحت سماء جاجوا نفسها.

على هذا النحو أيضاً نجد الجنس في الاسطورة والحكاية الشعبية. بل ان عالم آموس توتولا الاسطوري لايخلو من الجنس كشأن حيوي من شئون مخلوقاته العجيبة.

أما موضوع التأورب أي التعلق بأوربا والتشبه بها فيسرى بدوره في القصة، وان كنا نعتبره تابعا لموضوع السيطرة. وقد تناوله كثيرون منهم القاص السنغالي عبد الله صادى في روايته «نيني» Nini التي اصدرتها دار الوجود الافريقي عام ١٩٥٤. ونيني هذه بطلة الرواية فتاة مولدة تحتقر السود وتهوى الغرب والحضارة الأوربية، أعجبت بمونتسكيو الذي أبكاها اكثر من مرة بغنائيته وفكره! وتكون النتيجة أن ينفض عنها قومها ويستهجنون تصرفاتها!

وقد عالج تشنوا أتشيبي هذا الموضوع أيضا في روايته السابقة «لم يعد ثمة راحة». فقد عاد أوبي اوكونكو من بعثته مشبعا بالأساليب الاوربية فكانت النتيجة انه اصطدم بمجتمعه وقومه في محاولته وضع أرخص هذه الاساليب - مثل استغلال النفوذ والرشوة - موضع التنفيذ. بل انه يحاكم ويسجن أزاء محاولته هذه التي لاتلبث أن تنكشف.

والحق ان اوربا ليست مرفوضة تماما في هذه القصص. ففي اوربا جوانب انسانية مضيئة، وهي مايدعو الى اخذها هؤلاء الكتاب مع العناية بعدم تناقضها او مخالفتها لبيئاتهم. أما أوربا الاستبداد والانحلال والفوضوية فتجد الأبواب موصدة أمامها في هذه القصص بشكل عام بل في جميع ألوان التعبير الأدبي من نثر وشعر.

واذا كانت الحرية والاستقلال قد أخذا في تغيير صفحة الحياة في القارة جنوب الصحراء، فقد جاءا معهما بموضوعات جديدة، ومنها موضوع الحياة السياسية التي يديرها الأفريقيون بأنفسهم لأول مرة بعد قرون طويلة من الوصاية والحكم الأجنبي. ولكن هذه الحياة ليست معفاة - في ظل رواسب السيطرة وآثارها - من الانحراف والتحلل. فما أكثر ماخابت آمال الأهالي في سياسييهم وحاكميهم، وما اكثر ماأساءت الحزبية - بعد ظهور الأحزاب على النمط الأوربي - الى الحياة التقليدية القبلية وما اكثر ماتغلبت النزعات النفعية والوصولية على الحكام الجدد فتناقضوا مع مبادئهم وأصبحوا مهتمين بتحقيق مأربهم وأطماعهم الشخصية قبل كل شيء. وهذا ماحاول أن يصوره أتشيبي في آخر رواياته، وهي رواية «رجل الشعب» A Man of the people التي أضفى فيها على موضوعه مضمونا خلاصته أن هذه المظاهر المحزنة للفساد والانحراف كفيلة بأن تقضى على أصحابها وأن تهدد الحياة الاجتماعية والسياسية على السواء.

★ ★ ★

لقد قدمت القصة الافريقية طائفة من النماذج البشرية كان أولها - بحكم النشأة - هو ذلك النموذج الرومانتيكي الذي أشار اليه مفاليلى وتتبعه بالدرس والبحث كتابه «الصورة الافريقية» تحت عنوان «البطل الرومانتيكي» والحق أن نظرة موفولو الى تشاكا هي التي تعتبر نظرة رومانتيكية، وكذلك نعتبر صياغته لهذه الشخصية التاريخية صياغة رومانتيكية. ولو تناول كاتب ذو نظرة واقعية شخصية تشاكا لاختفت عماهي عليه عند موفولو، وينطبق هذا الى حد كبير على بلاهيكي الذي يعتبره مفاليلى أقل رومانتيكية - حقا هناك جوانب رومانتيكية في شخصية تشاكا في الاصل - ولعلها هي التي بهرت موفولو - ولكن هذه الجوانب كالتي فينا جميعا مهما حاولنا أن نبدو واقعيين كما سبق أن أشرنا.

ومن هذه النماذج أيضا مانسميه بالنموذج التقليدي، أي ذلك الانسان الذي لم تؤثر فيه السيطرة الاستعمارية في قليل أو كثير، إما لأنه عاش قبل حلولها، واما

لأنـه رفضهـا وتحاشـاهـا دائما. ومن أروع صور هذا النموذج أوكونكو بطل رواية أتشيبي الأولى.

عاش **اوكونكو** الى مطلع هذا القرن تقريبا في قرية داخلية من قرى نيجيريا الشرقية، حيث التغلغل الاوربي محدود حتى العقد الأخير من القرن الماضي. وهو فلاح ورجل قبلي بمعنى الكلمة، واثق من نفسه تماما، شجاع، كامل الرجولة، مؤمن كل الايمان بعشيرته ووضعه كفرد فيها بغض النظر عن كونه احد كبار السن فيها وهي منزلة تلقى كل احترام.

وأوكونكو لم يحقق هذا كله، ولم يصل الى هذا كله، الا بعد حياة شاقة متجردة من الفجاجة والانحراف بمقاييس القبيلة. فقد كان في شبابه مصارعا وبطلا من أبطال الحصاد. وهو بمعنى أخر رجل قاس لايتهاون في مبادئه فقد قتل بنفسه صبيا عهد به اليه رهينة من عشيرة مجاورة وعاش مع اكبر أولاده نوويي معيشة الأخ والزميل. قتله بعد عامين من ايوائه تنفيذا لمشورة العراف الذي قال بضرورة قتله، ولم يرحم ولده من فقده لصديقه وعزيزه!

وذات يوم يتعرض **اوكونكو** لتجربة غريبة. ففي جنازة احد شيوخ العشائر - وهي أمر تصحبه احتفالات تتردد فيها اصوات الرصاص والرقص والصراخ - تنطلق رصاصة طائشة من بندقيته فتقتل أبن الرجل الميت الواقف الى جواره. ومع أن هذا من قبيل القتل الخطأ في عرف القانون المكتوب، الا أن القانون القبلي غير المكتوب يقضي هنا بالنفي من العشيرة لمدة سبع سنوات.

ويتقبل **اوكونكو** العقوبة القاسية دونما امتعاض، فقد أخطأ ولا بد ان يتحمل خطأه. وهكذا يحدث التحول سريعا رهيباً، فهاهي مكانة أوكونكو الاجتماعية تنهار أمام عينيه، ولا يعود من شيوخ العشيرة، أوقاضيا، أورجلا ذا شأن عنده مخازن ملأى بالبطاطا وثلاث زوجات وكثير من الاطفال، وانما يجد نفسه فجأة - وبغير مقدمات مذنباً ملطخا بالعار. ولكنه يتحمل المصير بشجاعته المعهودة ويستقبل المنفى راضيا، ويقضي سنواته السبع دون تبرم. فهو يحلم دائما بعشيرته التي انفصل عنها، وماستحدثه عودته من دوى!

وفي سنوات المنفى تتعرض قبيلة أوكونكو وبلده بأسره لتجربة أغرب وأخطر. فقد نزل المبشرون البيض وفي اعقابهم القوة والسلطان. ويبدأ المبشرون نشاطهم، فيتحول كثيرون من أهل أوكونكو الى المسيحية، بل يتحول ابنه نوويي نفسه، ويبدأ التمزق والتداعي كما سبق أن أشرنا!

وأخيرا يعود أوكونكو فتشمله التجربة الجديدة. إنه يستقبلها بدهشة وحيرة في البداية، ولكن الدهشة والحيرة تتحولان الى عمل وحركة. إن وحدة العشيرة التي عاش أوكونكو يكافح في سبيل استمرارها حتى في منفاه مهددة مقضى عليها ان عاجلا او آجلا. وهكذا تصبح المقارنة هي الوسيلة الوحيدة التي تستقيم مع تكوين أوكونكو وفكره الذي لا يعرف المساومة أو المهادنة.

وفي هذه الاثناء يقوم الأجووجو (تسعة أرواح مقنعة تحكم في منازعات القبيلة وقضاياها، وكان أوكونكو واحدا منهم.) باشعال النار في الكنيسة التي أقامها المبشرون في الغابة. ويرد القائم بأعمال المنطقة على هذا العنف بعنف أشد، فيستدعى الجناة ويسجنهم ويعذبهم، ولا يطلق سراحهم الا بعد غرامة جماعية تدفعها القرية فدية لنفسها. ويعود الأجووجو - ومعهم أوكونكو - يجرون اذيال الخزي والغضب، ويعقدون مجلس حرب على الفور، ولكن رجال القائم بالأعمال يطاردون المجلس الذي انعقد في ساحة السوق. وعندئذ يصمم أوكونكو على ان يقاتل بمفرده لو أدى الامر الى ذلك ولم تعلن الحرب للأخذ بالثأر. وفي سورة انفعاله هذه يجز رأس أحد رجال قصر الحاكم بخنجره، ويمسح الخنجر في الرمل ويمضي الى داره.

لقد ثار أوكونكو لنفسه الى حد ما. ولكن هل يتركه الحاكم ورجاله؟ إن مصيره معروف بلا شك. فمن قتل يقتل على الأقل كما تقضى الشرائع. ولكنه لايمكن أن يموت على يد عدوه. إن تكوينه وفكره يأبيان ذلك أشد الاباء. فما العمل؟ ان كان لامفر من الموت فليمت بيده لابيد عدوه! ذلك هو القرار الذي اتخذه أوكونكو في النهاية بعد معركة طاحنة - لكنها قصيرة - دارت في عقله. وهو قرار يتمشى تماما مع مبادئه ومعتقداته. وهكذا يشنق نفسه ويموت راضيا!

ولكن، هل انتهت حياة هذا المقاتل المزهو وعاشق العشيرة نهاية ملؤها الهلع والاشمئزاز كما يقول مور[٢١]؟ كلا بالطبع، فهي نهاية طبيعية في رأينا، ليس فيها أي افتعال اوتصنع، برغم ماقد تحمل من دلالة يقصد اليها أتشيبي، فلعله يقصد بانتحاره الحياة التقليدية للقبيلة امام الزحف الأوربي.

لم يعد هذا النموذج موجودا بالطبع، ولكنه أثر من الماضي يحن الروائي الى البحث عنه وتصوره. وقد فعل اتشيبي ذلك بحب وادراك عميقين واقعيين للبيئة التقليدية وما يمكن أن تحدثه في انسانها. ولئن كان يبدو على أوكونكو طابع التراجيديا الاغريقية فما ذلك الا مصادفة محضة، لاتقلل على الاطلاق من أصالته وأفريقيته، بل وثورته.

وثمة نموذج ثالث هو مانسميه بالنموذج الاسطوري. وقد أبدع في تصويره آموس توتولا في انتاجه كله تقريبا، ولكننا سنكتفي هنا بالوقوف قليلا عند بطل روايته الأولى، **مد من عرق البلح The Palm Wine Drink ard** وعرق البلح نوع من الأنبذة المحلية، اما المد من فهو البطل نفسه والراوى في آن واحد.

وهذا النوذج الذي لا اسم ولا مكان محددين له يسيطر عليه ادمان عرق البلح، كما يسيطر على مصيره. فهو يتفرغ لشربه منذ كان صبيا في العاشرة وهو أكبر أولاد ثمانية لرجل ثري، لكنه الوحيد الذي نال التفرغ من أبيه، وخصص كل وقته للشرب، وأصبح له ساق ماهر يسقيه - كما يقول - مائة وخمسين برميلا صغيرا من عرق البلح كل صباح حتى الثانية بعد الظهر!

وبعد ١٥ سنة من التحاق هذا الساقي بخدمة المدمن يموت والد المدمن، وبعد ستة شهور أخرى يموت الساقي مصادفة أثناء تأدية عمله. ويدفنه المدمن تحت الشجرة التي سقط عندها ومات متأثرا بجراحه. وعندئذ تبدأ مأساة المدمن ومأساة الرواية في آن واحد. فلم يعد يشرب، لأنه لم يعد لديه احد يعد عرق البلح ويسقيه اياه. وتتبدد سعادته، وينفض عنه أصدقاؤه الذين اعتادوا الشرب

معه. فما العمل؟ لقد بحث عن بديل للساقي المتوفى فلم يجد، حتى اصبح يشرب الماء العادي دون ارتواء وخطر له فجأة ماكان يقوله الشيوخ من ان الميت لايذهب الى الجنة مباشرة، وانما يعيش في مكان مامن هذه الدنيا!

لابد من البحث اذن! إن المدمن ذو عزيمة صلبة، وهو يستمد صلابتها من حلوله في عرق البلح وفي العلاقات المترتبة عليه في آن واحد. وهنا تبدأ رحلة البحث. وهو بحث شاق مضن أشبه ببحث ديوجين عن الحكمة او بحث أورفيوس عن زوجته، لكنه قريب من أورفيوس. فكلاهما يقصد دار الموتى (هاديس في الاساطير اليونانية). وكلاهما يلقى رب تلك الدار بصورة مختلفة. فأورفيوس يلقى بلوتو اله الموت، ولكن المدمن يلقى الموت نفسه متجمدا في هيئة خرافية. بل ان التجربتين تختلفان اختلافا واضحا منذ لحظة لقاء رب الدار. فها هو المدمن يحتال على الموت ويراوغه. حتى يصطاده بشبكة ويحمله على رأسه ليسلمه لرجل عجوز أوصاه بذلك!

وبعد مشاق شتى، وعديد من التحولات والمغامرات والأسحار يصل المدمن الى ساقيه، وعندئذ تختلف تجربته مرة اخرى مع تجربة أورفيوس، فها هو الساقي يطلعه على سر لم يتوقعه. فالموتى لايستطيعون العودة مع الأحياء، والأحياء انفسهم لايستطيعون العيش مع الموتى. ذلك ان الموتى جميعا يعتادون منذ لحظة وصولهم الى دار الموتى على السير بظهورهم! ولكن الساقي يخفف على المدمن لوعته، فيعطيه بيضة سحرية أشبه بخاتم سليمان عندنا.

قد يلوح ان المدمن عاد من رحلته بخفي حنين، ولكن الحقيقة غير ذلك، فهو قد تعلم درسا نافعا لاينسى، خلاصته أن ليس كل مايشتهي المرء يدركه. ويعود الى الدنيا - مع زوجته التي صحبته في رحلته هذه - فيجد قومه في مجاعة طاحنة، لاينجيهم منها سوى البيضة السحرية، بعد بعض المتاعب والمغامرات. وينجح المدمن في النهاية في عقد صلح بين السماء - مُنزلة الكوارث - والأرض مانحة العطايا، فيسعد الانسان!

لقد أحار هذا النموذج النقاد والدارسين، وحاول معظمهم ربطه بنماذج الأساطير الأوربية عند اليونان ودانتي وبنيان. فمن رأى جيرالد مور أن المدمن - وجميع أبطال توتولا الآخرين - بالثلاثية المعروفة في الأساطير، وهي الخروج - التمرس - العودة. ومن رأى آخرين أفريقيين - مثل ويلي أوليميدي - إن نموذج المدمن اثر واضح من آثار جونجيا القديمة في نيجيريا. (٢٢) وأيا كان الأمر فمما لاشك فيه ان هذا النموذج الأسطوري وليد عقل توتولا الخلاق وخياله الخصب، ولايعيبه تأثره بمخلوقات الاساطير الأوربية والأفريقية، بل لاتعيبه هذه الصياغة البسيطة التي تردنا في النهاية الى صياغة الحكاية الشعبية.

ومن البديهي ان هذا النموذج الأسطوري لاوجود له في الواقع، ولكن خالقه يسقط عليه عصره، فيكسبه بذلك أصالة وحيوية. ولئن كنا نعيب عليه هذا التحليق فوق الواقع بدلا من الالتحام به، فاننا لانملك مع هذا إلا الاعجاب به.

وثمة نموذج رابع من النماذج البشرية التي قدمتها القصة الافريقية، وهو نموذج واقعي هذه المرة، يمكن أن نسميه: النموذج العائد من الغربة. وأبرز أمثلته نجدها عند جميع الكتاب الذين تغربوا بغير استثناء. ويتراوح بين قطبين أساسيين، فتراه تارة سعيدا بعودته، كأنه يكتشف وطنه من جديد، وتراه تارة أخرى ساخطا على قومه، مستهجنا لأساليبهم، متعلقا بما رآه في الغربة، أو الغرب بعبارة أخرى.

ومن امثلة هذا القطب الأول الذي يعود فيه المغترب سعيدا كأنه يكتشف وطنه من جديد بطل رواية **«الأفريقي» The African لوليم كونتون**. فكيزيمى كامارا - وهذا اسمه - يكتشف، طول الوقت، كل ماهو افريقي أصيل في نفسه وفيمن حوله على السواء. ولا تستطيع أوربا - ولا انجلترا التي تعلم فيها - أن تسلخ افريقيته أو تخدشها على الأقل. انه باحث أصيل متحمس عن الشخصية الأفريقية، تأسره صورة الفتاة الأفريقية السوداء التي تغسل جسمها بالصابون وتضحك في المطر، وتسحره حساسية الرجل الافريقي الأسود. ولكن العيب الوحيد في هذا النموذج - في هذه الرواية بالذات - هو طغيان الشعارات السياسية على تصوراته وهمومه ونظرته الى الحياة.

أما القطب الثاني الذي يعود فيه المغترب وقد تعلق بسرة الغربة أو الغرب بمعنى أدق فمن أمثلته الواضحة ذلك النموذج الذي أشرنا اليه منذ قليل عند الحديث عن أوبي أوكونكو بطل رواية «لم يعد ثمة راحة» لأتشيبي. فأوبي هذا حفيد أوكونكو نموذج البطل التقليدي، نشأ على دين البيض المستعمرين وعاداتهم، ثم سافر في بعثة دراسية الى انجلترا حيث أقام عدة سنوات عاد بعدها الى وطنه. وقد اكسبته سنوات الغربة نظرة دنيوية متحررة، ولكنه يصمم في قرارة نفسه على تخليص بلاده من الفساد الاجتماعي الذي تصور أنه ألم بها. وعلى الباخرة التي اقلته الى وطنه يلتقي بكلارا، الممرضة الشابة الجميلة التي تنتمي لقبيلته: الايبو وتنشأ بينهما علاقة حب تتعمق بعد وصولهما الى لاجوس، حيث تلتحق كلارا باحدى المستشفيات ويعمل أوبي سكرتيرا للمنح الدراسية بوزارة التربية والتعليم في الحكومة الاتحادية.

لقد عاد **أوبي** لينضم بسرعة الى النخبة اللامعة من شباب بلاده العائدين مثله من بعثات دراسية. وهي نخبة تؤثر كثيرا في حياة بلاده، إن لم تكن تقود دفتها. أما الحلقة المفقودة في اقتحامه دائرة هذه النخبة فترجع الى ماقبل سفره. اذ تولى اتحاد أموفيا التقدمي (فرع لاجوس) الانفاق على دراسته في الخارج، وتكبد في سبيل ذلك ٨٠٠ جنيه استرليني تعهد أوبي بتسديدها على أقساط بعد عودته. ولكن هاهو يعود اليهم بقصة حب ورغبة في الزواج ضد معتقداتهم. ذلك ان كلارا تنتمي لطائفة «عبيد العبادة» التي لايسمح لأفرادها - حسب التقاليد - بالعيش او المتاجرة أو الزواج أو الدفن مع الأحرار بالولادة!

المشكلة اذن هي: كيف يسدد أوبي أقساط القرض ويتزوج ويعيش في المستوى اللائق بهذه «النخبة» في وقت واحد؟ لقد أصبح راتبه الشهري خمسين جنيها، واشترى السيارة والثلاجة وغيرهما من وسائل حياة «النخبة»، بل إنه يعين سائقا خاصا، ويمد أسرته في الوقت نفسه ببعض المال لتعليم أخوته. ومع

هذا كله دخل في صراع مع اتحاد أموفيا حول كلارا، بعد أن حدد له الاتحاد مهلة أربعة شهور لتسديد ماعليه من دين. ثم دخل في صراع آخر مع أبويه، بل مع أمه بوجه خاص - أبوه متسامح نوعا - - فتهدده بالانتحار ان هوتزوج كلارا. ويفضى هذا الصراع العنيد غير المتكافىء تقريبا الى نتائج رهيبة. اذ تفر كلارا من لاجوس، بعد أن أصبحت حاملا، امام يأسها من أوبى، ولا تراه بعد ذلك، ويقع هوفريسة لاغراءات كثيرة امام يأسه من تسديد ديونه. فيرتشي ويزور ويستغل وظيفته في الايقاع بالفتيات الراغبات في السفر للدراسة. ويكون مصيره السجن والفصل والفضيحة، والسقوط التام.

يقول جيرالد مور في تحليله لهذا النموذج:

ان سقوطه يشكل إطار خرافة افريقيا الحديثة هذه، وذلك ان الكتاب يبدأ بمحاكمته ثم يتخذ شكل عود طويل الى الماضي يقودنا الى الحادثة نفسها (حادثة المحاكمة) ومن ثمة فنحن ندرك في كل أجزائه أن أوبى كتب عليه أن يتمزق تحت عبء مواجهة مطالب كثيرة كهذه على شبابه ودخله. والأثر هنا أثر مقبض، ولكن أتشيبي يعنى به ان يقدم صورة مقبضة لأزمة أوبى، وهي أزمة الآف من الشباب النيجيري (٢٣)

والحق ان هذا النموذج العائد من الغربة في معظم الروايات الأفريقية جنوب الصحراء يعرض مشكلة الصدام بين افريقيا وأوربا، اوبين حضارتين مختلفتين بوجه أصح، لامن واقع قارة واحدة كما هي حال النماذج الرومانتيكية والتقليدية والأسطورية التي عرضنا لها، وانما من واقع قارتين اتيح لهما ان يصطدما طويلا، وما أحدثه هذا الصدام من آثار في تفكير الأفريقي وسلوكه على السواء. ولئن كان بعض الشعراء، ولا سيما سنجور، قد دعوا في أشعارهم الى نوع من المصالحة أو التوفيق بين القارتين المتصادمتين، الا أن معظم الروائيين لايلحون كثيرا على هذا التوفيق في الحقيقة، ولكنهم لاينكرون أن في أوربا جوانب مضيئة يمكن أن تعين الأفريقي على التقدم والعطاء الانساني السخي، وفي الوقت نفسه ينكرون أشد الانكار التنصل نهائيا من القيم الافريقية الأصيلة.

ويتصل بهذا النموذج نموذج آخر يمكن أن نسميه، النموذج الوطني المتحول، ونقصد به ذلك الشخص الذي يتعاون مع السلطة الاستعمارية - ولا يمكن ان نعدم وجوده في أي مكان فيه سلطة استعمار او احتلال - ثم يتحول بعد ان يكتشف مخالفة عمله هذا لأبسط عاطفة وطنية. ومن أروع أمثلة هذا النموذج ميكا بطل رواية «الزنجي العجوز والمدالية» Levieux Negreet La Medaue لفرديناند أويونو. فميكا مواطن أفريقي مسيحي تعتبره الادارة الفرنسية مواطنا نموذجيا، ولم لا، وهو قد وهب ولديه لجيش فرنسا ومعظم أرضه للكنيسة! وحين تدعوه السلطات لتسليمه مدالية تقديرا لخدماته يذهب منشرح الصدر مزهوا، حتى ليفضل وهو في غمرة فرحة ان يحبس حاجة ماسة للتبول - ألمت به فجأة - الى حين الفراغ من تسلم الجائزة!

غير ان الأمور لاتسير كما يشتهي ميكا الذي عاش حياته الطويلة غافلا عن رؤية الجوهر الحقيقي لمأساة السيطرة، فبعد أن يتسلم الجائزة - ثمن تفرنسه المزيف وهروبه من المسئولية - يتورط في مشاجرة تؤدي به الى السجن. يبدأ في التحول، ويقتنع شيئا فشيئا بأن نموذجيته ورضا فرنسا عنه لاقيمة لهما أمام العزلة والوحشة والاحتقار من أهله. وهاهي فرنسا نفسها لاتستطيع أن تحميه!

وهكذا يتحول ميكا تماما، وحين تفرج عنه السلطات يكون قد اكتسى بعزة وكرامة أصيلتين. بل انه يرفض في إباء أن يضع يده في يد السجان الأبيض الذي وقف يودعه على باب السجن!

ولعله من حقنا أن نتساءل الآن، ماحقيقة النموذج الأبيض - إن صح التعبير - في هذه الرواية؟ وكيف صور الأفريقيون جنوب الصحراء الرجل الأبيض؟ وما أبعاد هذه الصورة.

لقد عبر وليم كونتون في روايته الأفريقي عن صورة الرجل الأبيض في اذهان كثيرين من الافريقيين البسطاء، حين قال عنه على لسان بطله كامارا:-

... كان نوعا من أنصاف الآلهة. يجب الا تتسخ يداه، يجب ألا يسمح له بأن يحمل شيئا أثقل من حافظة الأوراق، أو يمسك أداة أثقل من القلم لقد انسقنا دون ان ندري الى الاعتقاد بأن الرجل الأبيض لا دور له الا أن يكون مبشرا، أو موظفا مدنيا، أو مديرا لعمل راق. لقد كان دائما رجلا وراء المكتب ولم يك أبدا أمامه. رأيناه شخصا يصدر الأوامر دائما، ولا يتلقاها ابدا، ويستطيع أن يشغل أية وظيفة يحبها بمجرد أن يطلبها (٢٤)

خطرت هذه الصورة لكامارا حين توقف - وهو يغادر ليفربول عائدا الى بلاده - امام صورة كناس انجليزي ينظف بالوعة مجاري! عندئذ انثالت على ذهنه خواطر وصور شتى للرجل الأبيض. فقد كانت صورة الكناس الانجليزي صدمة لشعور كامارا الرومانتيكي المتعلق بأحلام الشخصية الافريقية. وها هوينهي مفاجأته بشيء من التعقل قائلاً:

«سرعان ماوجدنا، مثلما وجد - بالضرورة - آلافا لاتحصى من طلاب المستعمرات في المملكة المتحدة، ان البريطاني في بلده مخلوق مختلف كل الاختلاف، وانه يثير الحب أكثر من البريطاني فيما وراء البحار (٢٥)

من نقطة الاختلاف هذه ينطلق تصور الأبيض كنموذج بشرى في القصة الأفريقية جنوب الصحراء، وربما في كل مكان حل به الأبيض مستعمراً. ويبدو أن هذا الاختلاف أيضا قد ساهم - مع الموقف الذاتي والموضوعي من الأبيض باعتباره غازيا وعدوا - في خلق تلك السمة القريبة من الكاريكاتير التي تطبع معظم صوره في هذه القصة، كما ساهم في تلك السخرية المرة من سلوكه ونظرته الى الأفريقيين. فنموذج القائم بالأعمال البريطاني في رواية «الأشياء تتداعى»

يمثل الفظاظة والصلف والجهل في آن واحد. فهورجل يتصور ان كل مهمته هى استئناس الأفريقيين وتحويلهم من البداوة والحيوانية الى الحضارة والمدنية ! وبالمثل نجد مستر جرين في رواية «لم يعد ثمة راحة»، فهورئيس أوبي في الوزارة، وهو لا يستهجن الأفريقيين جميعا فحسب، وانما يحتقر المتعلمين منهم. ولكنه في الوقت نفسه موظف كفء بمعنى انه يشقى في عمله، ويذهب الى الكنيسة في أيام الأحد. وما أبلغ أتشيبى حين لخصه في كلمات قليلة قائلا: هذا الرجل لايؤمن بالبلد (نيجيريا) ولكنه يشقى في العمل من أجله. فهل كان يؤمن بالواجب كضرورة منطقية لا أكثر؟ [٢٦]»

ومن أخصب صور هذا النموذج الأبيض صورة صاحب النيافة الأب دريمون البطل الحقيقي لرواية «يسوع بومباالفقير» لمونجوبيتي وهورجل فرنسى صارم، صلب الرأس، قلق، سريع الغضب، قضى عشرين عاما في التبشير داخل القارة، وهى فترة أضفت عليه الاحساس بالسلطة والثقة. لكن سلطته وثقته، بل صرامته وعناده، تواجهان اختبارا محزناً، فلا تنفعانه. اذ يرتد عن المسيحية أهالى منطقة نائية من مناطق الكميرون، ويستمرون في ردتهم هذه ثلاث سنين، حتى ييأس منهم دريمون. ولكنه يزورهم قبل أن ييأس تماما، وتنهى زيارته بخيبة أمل محزنة، تتضاعف بعد عودته الى ارساليته في بلدة «بومبا» حين يفاجأ بفضيحة بطلها رجاله مع الفتيات اللواتى يتأهلن في الارسالية قبل الزواج. عندئذ يتوقف دريمون ليحاسب نفسه حسابا عسيراً.

ان محاسبة دريمون لنفسه محاسبة اختيارية لم يفرضها عليه احد. بل انها صحوة من صحوات الانسان بعد طول اغفاء او نوم. وها هودريمون كان يظن ان رسالته ماضية في يسر، وان الله راض عنه، فاذا به فجأة يجد رعاياه يتركون دين الله مفضلين عليه الملذات وارضاء الحواس، واذا بالصدمة تتضاعف فجأة أيضا حين يجد أقرب الناس اليه قد حولوا الارسالية إلى وكر للفساد والافساد. ماجدوى الاخلاص اذن امام سفالة الغير وانحطاطهم؟ ماجدوى التظاهر برسالات سامية والقلوب عامرة بأحط النوازع والرغبات؟ ماجدوى أن يعيش الانسان في بؤرة فساد ويدعى أنه يصلحها؟ هل العصر في حاجة إلى يسوع جديد؟ أنه عصر لم يصدق يسوعا الأصلى فهل يصدق يسوعا آخر؟

أسئلة جادة في الحقيقة، ولكن الجواب عنها واحد في نظر دريمون، هو الفرار. لقد حمل عصاه على كتفه ورحل وانحسرت الصرامة والعناد والثقة بالنفس، وارتد دريمون وصار كافراً بالتبشير والمبشرين، وكأنما ليشهد شاهد من أهلها!

واذا كان دريمون صورة حية خصبة من صور انهيار الأبيض في القارة، فان كلارنس بطل رواية «رؤية الملك» Le Regard de Roi لكامارا لايى يمثل صورة أخرى طريفة من صور الانهيار والذلة. واذا كان دريمون لم يختر انهياره فان كلارنس اختار انهياره واستعذبه الى النهاية، بكل برود الانجليزى التقليدى؟

لاندرى عن كلارنس الا انه أبيض جاء الى القارة، وفقد كل ماله على مائدة القمار، ثم طرده صاحب الفندق الأبيض، فذهب الى صاحب فندق أسود وليس معه سوى ملابسه التى عليه. وحين طارده صاحب الفندق الأخير خرج يلتمس مقابلة الملك الأفريقي طامعا في رحمته. ولكن لقاءه بالملك لايتم الا بعد سلسلة من المغامرات يقوده اليها شحاذ أسود عملاق. بل إن هذا اللقاء نفسه يحل في ظروف فاجعة يكون فيها كلارنس طريح الفراش عريانا داخل أحد الأكواخ، فيتحامل على نفسه ويخرج الى الملك في الميدان عريانا كما هو!

وبرغم ماقيل عن رمزية هذه الشخصية الغربية وتمثيلها لبحث الانسان عن الله، فانها في الحقيقة تمثل من الناحية الآخرى بؤس الانسان الأبيض إن صح أن ينفرد ببؤس خاص، كما تمثل بحثه أيضا عن هويته كما قال مور بحق. فكلارنس يسعى إلى التشبه برفقائه الأفريقيين، وينغمس في الأمور الحسية إلى أعمق مما ينغمسون، لالشىء إلا ليتطهر من تميزة وامتيازه عن السود. بل ان الشحاذ الأسود لايتعالى أو يحتال عليه فحسب، ولكنه يلقنه درسا في الخنوع [٢٧].

حقا، انه نموذج غير واقعى تماما، ولكن لايى نجح في خلقه وتشكيله بحيث يحمله كثيرا من هموم الانسان الأفريقي الأسود. ولعل أحدا من الروائيين الأفريقيين لم يسخر من الانسان الأبيض مثل ماسخر لايى في هذه الرواية التى يبدو فيها الأبيض شبه كاريكاتير تراجيكوميدى. وهذا مثل من معالجة لايى له، يمثله في موقف انتظار مورو موكب الملك حيث يدور بينه وبين الشحاذ الأسود الحوار التالى:

«قال: لقد جئت إلى هنا لاتحدث إلى الملك.

قال الرجل الأسود وهو ينظر الى كلارنس مرة أرخرى من أعلاه الى أدناه: اذن أنت جئت الى هنا لتتحدث الى الملك؟

ـ هذا ماجئت من أجله.

ـ لكن أحدا لم يسمع عن هذا من قبل. هل تظن أيها الشاب ان الملك يقابل من هب ودب من الناس؟

اجاب كلارنس: لست ممن هب ودب. أنا رجل أربيض.

قال الرجل الأسود: رجل أبيض؟، وبدا كما لوكان سيبصق، لكنه منع نفسه في الوقت المناسب.

صاح كلارنس: ألست رجلا أبيض؟

بادره الرجل الأسود بذات اللهجة مستخدما نغمة الصوت نفسها التى استخدمها من قبل: ان الرجال البيض لايجيئون الى هنا فوق الجسر! [٢٨]

هذه النماذج البشرية الستة ـ الرومانتيكى والتقليدي والأسطورى والعائد من الغربة والوطنى المتحول والأبيض ـ هى في رأينا أبرز النماذج التى قدمتها القصة، أو الرواية بمعنى أصح، جنوب الصحراء. غير أن مفاليلى في تحليله لصورة الانسان الأسود التى رسمها لنفسه بقلمه في الرواية خرج بأربعة أنواع من الأبطال:

١ ـ البطل الرومانتيكى. وقد تقدم ذكره.

٢ ـ البطل المؤثر في النفس The Pathetic Hero. كما ظهر في رواية «الغزو الوحشى» لبيتر ابراهامز ممثلا في شخصية مزيليكازى. وهى شخصية تاريخية مكبرة للشخصية التى صورها بلاهيكى قبل ٢٠ عاما من ظهور رواية ابراهامز.

ويأتي تأثير هذا البطل من الكوارث التى تحدث له على أيدى البوير. فهويقول لقومه في شيء من الغرور «بدونكم (أيها القوم) لاأستطيع أن أكون ملكا، وبدوني لاتستطيعون ان تكونوا أمة «وفوق هذا فهورجل محارب مغامر طموح، ولبكنه يؤثر في النفس بقوة شخصيته وتخطيه للصعاب.

٣ ـ البطل المهزوم The Underdog الذى سحقته ظروف الحياة المفروضة عليه. وما أكثر مايظهر هذا البطل في أدب جنوب افريقيا بوجه خاص، وهذا مايعتنى مفاليلي بتوضيحه من خلال بعض أعمال ابراهامز وكُتّاب مجلة «الطبلة» The Drum

٤ ـ البطل اليائس أو أطفال اليأس Children of Despair على حد تعبير مفاليلي. وقد ضرب مثلا له من رواية «الأشياء تتداعى» لآتشيبي، حيث تداعت وحدة العشيرة والقبيلة بنفاذ الرجل الأبيض إلى قلبها، وحيث يؤدى الصدام بين أسلوبى حياة. الأبيض والأسود، أوبين عقيدتى الأبيض والأسود، الى كارثة يجد أوكونكو نفسه فيها «وحيدا، عاجزا عن استنفار رجال العشيرة اللامبالين وحضهم على الانتقام.[٢٩]»

والحق ان حديثنا السابق عن النماذج البشرية الستة يشمل هذه الأنواع الأربعة من الأبطال تقريبا، مع الاختلاف في استخدام المصطلح. فالبطل المؤثر مثلا يمكن دمجه في النموذج الرومانتيكى، فهكذا كان مزيليكازى عند أبراهامز، اوهو نموذج رومانتيكى ثورى اذا شئنا الدقة. وكذلك يمكن دمج البطل اليائس في النموذج التقليدى. أما البطل المهزوم فلا يكاد يوجد الا في أقصى الجنوب.

ومع هذا كله، فلعلنا نتساءل: الا يوجد نموذج اوبطل ثورى في هذه الروايات، كما وجد الشعر الثورى عند ديوب وسواه؟ لقد كان الشعر في معظم البيئات، ولا يزال، أسبق من النثر في الانفعال السريع والتعبير. عن قضايا العصر. اما القصة كشكل من اشكال النثر فهى أقرب الى التأنى في الانفعال والتعبير. واذا كانت الأحداث الثورية والنضال الوطنى في القارة جنوب الصحراء قد امتصا كثيرا من جهود الشعر، فهما كذلك قد أثرا في النثر بوجه عام. غير ان النموذج البشرى الثورى في القصة هنا ليس واضحا وضوح الثورية في الشعر، وان كان موجودا. وهو في رأينا موجود بروحه لابشخصه. فلا شك أن في النموذج التقليدى ثورية، ولكنها ثورية متزمتة إن صح التعبير، جاهدت كثيرا في سبيل أهداف وطنية سامية ولكنها لم تتجاوز النطاق الفردى، وكادت أن تصبح انفعالا فرديا محضا. وبالمثل نجد في النموذج الوطنى المتحول ثورية من نوع آخر، أقرب الى الصحوة التى تجيء عقب الاستفزاز والصدمة، وهى ذات الصحوة التى تعرض لها النموذج الأبيض ممثلا في المبشر الفرنسى دريمون الذى ثار على وضعه وغادر القارة بلا رجعة، ولكنها في النهاية ثورية سلبية لاتعقبها نتائج ايجابية فميكا يثور على مهانته وتعلقه بأذيال السلطة الاستعمارية بطريقة الجنتلمان، ودريمون يثور على فساد مهمته بالهروب من مسؤولية التغيير، وهكذا.

نخلص من هذا كله الى أن هذه النماذج الرئيسية التى عددناها في القصة الأفريقية تؤدى أدوار البطولة، وهى لا تؤديها بالمعنى الأغريقي القديم، وانما تؤديها بالمعنى العصرى لكلمة «البطل»، ذلك الانسان الذى نواجهه كثيرا في الحياة اليومية، وينطوى على حزمة معقدة متناقضة من الانفعالات والأفكار والسلوك ومظاهر القوة والضعف. حقا، لايبدو هذا المعنى منزها عن الشوائب او سوء الفهم ولكن ثمة سعيا متصلا من جانب الكتاب الى تأكيده وتوضيحه.

★★★

أشارت آن تيبل في كتابها عن «الأدب الأفريقي في الانجليزية»[٣٠] اشارة سريعة عابرة الى جانب هام من جوانب القصة الأفريقية جنوب الصحراء بوجه عام، والرواية بوجه خاص. فقد ذكرت ان الروائيين الأفريقيين ليسوا مهنيين بألوان البراعة في التكنيك، أى فن العرض والأداء. وهذه في الحقيقة ملحوظة ذكية وسليمة في آن واحد. غير أننا لاندرى السبب الحقيقى لعدم اهتمامهم هذا، ونرجح من استقرائنا لحياة وأعمال كثيرين منهم انهم شغلوا أنفسهم بالتجربة أكثر مما شغلوا أنفسهم بالتعبير عنها. فقد كانت التجربة الاجتماعية التى عاشها معظمهم تجربة طاغية قاسية، أعلى من طاقاتهم وقدراتهم الفنية، فغدت عملية التعبير عنها أدنى من عملية طرحها أمام القراء والجمهور.

لعل هذا أيضا هو سر طغيان أسلوب الاعترافات واليوميات على كتاباتهم، وسيطرة ضمير المتكلم على معظم رواياتهم. فعندهم مايثقل عليهم ويستحق أن يروى للناس دون تنسيق أو تزويق، فاذا لجأوا إلى شيء من التنميق والتزويق يكون ذلك من قبيل تنسيق المادة وحسن عرضها لا أكثر. ولاشك أن هذه ظاهرة نلمسها كثيرا في انتاج هؤلاء الكتاب، ولا سيما في مطلع حياتهم وبواكير أعمالهم عادة. وربما رددناها أيضا الى التأثر بأسلوب الحكاية الشعبية وتكنيكها، اللذين يتميزان ببساطة العرض والتأليف.

بساطة التكنيك إذن هى السمة الغالبة المميزة لروايات الأفريقيين وقصصهم جنوب الصحراء. ولعلنا قد لمسنا بعض مظاهرها

لقد وطد هؤلاء الكتاب أركان مايمكن أن نسميه الرواية ـ السيرة. وهى شكل فنى يجمع بين الرواية العادية والسيرة الذاتية. ومن أبرز أمثلتها رواية «في الشارع الثاني» Down Second Avenue لمفاليلي وليست هذه الرواية ـ السيرة شكلا جديدا على الأدب بوجه عام، فقد مارسها كثير من الكتاب الأوربيين والأفريقيين ايضا شمال الصحراء، ولكن الجديد فيها هنا أنها وجدت أرضا خصبة وأنصارا متحمسين لها. وفيها يجتمع أسلوب اليوميات والاعترافات والسرد بضمير المتكلم كما هو معروف.

وقد أثر هذا الشكل الروائى في القصة القصيرة، فغلبت عليها عناصره في السرد والحوار على السواء. والقصة القصيرة نفسها يغلب عليها مايغلب على الرواية من بساطة في الشكل والتكنيك. غير أن هذا كله لم يعق ظهور عدد من محاولات الافادة من الأشكال المتطورة الموجودة في فن القصة المعاصرة داخل القارة

وخـارجهـا على السواء . فقد غلب على الرواية الأفريقية شكل الرواية القصيرة Short Novel التي انتشـرت في هذا القـرن ، وحلت محل روايات القرن الماضي الطـويلة التي قد تصـل إلى الأف الصفحـات كما بدأت محاولات الافـادة من تكنيك مدرسة تيار الشعور (**جويس وبروست وفرجينيا وولف**) على ايدى الجيل الجـديـد من الـروائيـين الشبـان ، مثلما فعل جبر يل أوكاوا في روايته (**الصوت**) ، **وكذلك الافادة من الاشكال الفنية الجديدة في أوربا بوجه عام .**

★★★

وإذا كانت الـرواية قد نالت نصيب الأسـد في هذا الانتـاج القصصي ، فان القصـة القصـيرة هي التـاليـة في المـرتبة في هذا الانتاج وفي انتاج كل كاتب على حدة . فقلما نجـد روائيـا لايكتب القصـة القصـيرة ، والعكس صحيـح أيضـا . ولاشـك أن القصـة القصيرة مرتبطة بالصحافة ارتباط الرواية بالكتاب المطبوع . كما أنهـا أكثـر وأسـرع تأثيرا من الرواية بحكم لغتها المقتصدةوبيئتها المحدودة . وهي قد ازدهـرت داخـل القـارة في اللغـة الانجليزية بوجه خاص وتفوقت على نظائـرهـا في الفـرنسيـة والـبرتغـالية . ومن جهة أخرى حدث هذا الازدهار في جمهورية جنوب أفريقيا أكثر مما حدث في سواها .

ويفسر حزقيال مفاليلى هذا الازدهار في الجنوب بقوله :

«إن زنـوج جنـوب أفـريقيـا يكتبـون اليـوم القصص القصيرة . فليس من اليسير بالـنسبـة للأفـريـقـي المـضطـهـد أن يرتـب نفسـه لكتـابـة روايـة مالم ينتـج النـوع الـذى يساعد على «التفوق» الاوربي . والقصة القصيرة تحدث تأثيرا سريعا وتكون فعالة بما تتميز به من اقتصاد اللغة والزمان .»[٣١]

ثم يعدد بعد ذلك مباشرة ألوان هذه القصة القصيرة الرائجة في الجنوب بقوله :

«وتمـر القصـة القصـيرة التى تدور في مجتمع متعدد الأجناس كهذا بثلاث مراحل حسب تجربتي الخاصة ، وهذه المراحل هي : الهروب الرومانتيكي ، الاحتجاج ، السخرية . وتعتبر المرحلة الأخيرة نقطة الالتقاء بين الاحتجاج والتسليم»[٣٢] .

على هذا النحـو نمت القصـة القصيرة وازد هرت في الجنوب ، وبخاصة منذ عام ١٩٥٠ الـذى ظهـرت فيـه مجلة «الطبلة» ، في الـوقت الذى يعيش فيه كتابها حياة مهنية مزرية حافلة بألوان المنع والاحباط .

ومن قصص الهـروب الـرومـانتيكى هذه نجـد قصـة «عـاطفـة الغـوغـاء» . Passion Mob لكـان تمبـا التى تحمـل فكـرة روميـووجـوليت مع اختلاف دائرة الصراع الذى يقتل فيه الفتى على ايدي أقرباء الفتاة . وتثأ ر له الفتاة فتقتل أحد أفـراد جماعتهـا ، وكـان له يد في قتله . ويعلق مفـاليلى على ذلـك بقوله «إن هذا النوع من القصة هوواحد من مئات يكتبها الكاتب المهزوم في جنوب افريقيا . فهو يعيش داخل العنف ، ويتنفسه ، ويقتات عليه ، سواء كان هذا العنف انتقاميا أو بلا هدف . والسـرقـة والجـريمـة والاجـرام تلخص معـالم بيئتـه التى يحارب فيها الـزنجي نوعـه كما يحارب البيض ، بل إنـه يديـر عنفـه على نفسه . ولكن القصة نفسها تعتبر ، في اعلى درجاتها ، محاكاة هزيلة لهوليود .»[٣٣]

ومن قصص الاحتجـاج نجـد قصـة «**المقعـد**» The Bench لريتشـارد رايف . وتـدور حول رجـل يستجمـع قدرا كبـيرا من الشجاعة ليخالف لائحة فرعية من لوائـح العـزل ، لالشيء الا ليحس بالاحسـاس المجيد الذى يتوقعه حين يساوى نفسه بالبيض الذين يجلس على مقعدهم .

ومن القصص التى تقف بين هذين النمطـين كثـير مما يكتبـه ألكس لاجـومـا وموديسانى وآرثر ميهانى والفرد هتشنصون وغيرهم . ففى قصة «**توتى لاغير**» Just a Tsotsi نلتقى بكـونستـابـل أبيض يقتـل فتى أفريقيا أثناء تأديته الخدمة كرجل شرطة . وحين يفحص جسد القتيل يكتشف علامة حفرها الأفريقى بخنجر على رسغـه عنـدمـا كان الاثنـان زميلين حميمين من زملاء الطفولة . وعند الكونستابل نفسـه علامـة مماثلة . بل انـه يعثـر على خنجـره الـذي فقـد منه طويلا فوق جثة الفتى ، وعليه الحرفان الأولان من اسمه واضحين برغم مرور عشر سنوات . وفى النهاية «نظر (الكونستابل) الى الندبة البارزة التى على رسغه الأيسر ، ثم انصرف وهـو يحكهـا»[٣٤] ولمفـاليلى نفسه مجموعة من القصص القصيرة بعنوان «**الحي والميت**» The Living and the Dead أصدرها في إبادان بنيجير يا عام ١٩٦١ .

ومن قصصهـا السـبـع التي لاتزيد كثيرا على المرحلة الوسطى التى أشار هو اليها نلتقى باحداها تحت عنوان «هو والقطة» He and the Cat وتدور في مكتب محام حيث يجلس راويهـا في غرفـة الانتظـار مع نحـو ٢٠ شخصـا سواه من عمـلاء المحـامي . ويأخـذ الجميع في الثرثرة حتى يقبل كاتب المحامي فيستدعيهم واحدا وراء الآخر لمقابلة المحامي . وقريبا من المكان الذى يجلس فيه الراوي وجد مائدة يجلس اليها رجل منهمك في تصميغ المظاريف ، وخلفه صورة على الحائط لقطة سوداء . ويستغرق الراوى شيئا فشيئا فى النظر الى الرجل المنزوى الذى يعمل في صمت . ولكنـه سرعـان مايكتشف أنـه ضرير حين يسقـط منه مظروف فينحنى لالتقاطه . وينهمك الرواى في تتبعه وتخيل صورته إلى أن يقبل كاتب المحامي لاستدعائه !

وإذا نحن تخطينا جمهورية الجنوب الى الشمال وجدنا الاهتمام بالقصة القصيرة أقـل كما أشـرنـا ، لكنه أخذ فى الازدياد اليوم ، نتيجة ازدياد القراء وظهور صحف ومـواهب جديـدة باستمـرار «بـل ان الجيل الذى عرف في ميدان الرواية ، كتوتولا وأتشيبي ولايى وبيتى وكـونتـون ، لم يعـد يمارس وحده كتابة القصة القصيرة إلى جانب الـروايـة ، بعـد ان ظهر جيل جديد ابتداء من الستينيات في نيجير يا وكينيا وغانا على وجه الخصوص . ففى نيجير يا ظهر أنوورا نزيكووسيبر يان اكوينسى . وفى كينيـا ظهـر نجـوجي[٣٥] وكـاريـوكى وجريس أوجوت ، وفي غانا ظهرت إفوا تيودورا سذرلاند .[٣٦]

والحق أن القصة القصيرة هنا لاتختلف كثيرا عن شقيقتها الكبرى الرواية في

الموضوع والمادة والتيارات الفكرية فكلاهما يتناول موضوعات متقاربة توشك أن تكون واحدة، وتسرى فيه تيارات فكرية واحدة

★★★

لعل من حقنا الآن أن نتساءل: هل توجد خصائص أوسمات خاصة تنفرد بها القصة جنوب الصحراء؟ واذا وجدت فما هى؟ وهل ثمة ملامح عامة مشتركة في هذا الفن العريق؟

لقد حاولت آن تيبل أن تجيب عن هذه الأسئلة من خلال المنتخب القصصى الذى صدر عام ١٩٦٤ فى لندن بعنوان «قصص أفريقية حديثة» وأشرف عليه حزقيال مفاليلى وأليس كومبى، وضم ٢٥ قصة قصيرة للجيل المعروف اليوم (أتشيبى وتوتولا وأوكارا وزميلته الغانية) وكذلك للجيل الأصغر سنا (تمبا ولاجوما ونيكول ونجوجى واكوينس وكرسيتيانا ايدووأدو بدوى وصاريف ايسمون وجيمس ماتيوز وجريس أوجوت)

تعتقد تيبل أن ثمة أربع خصائص تبرز من بين هذه المجموعة المتنوعة الثرية من الكتاب والاساليب. وأولى هذه الخصائص الأربع هى «**الطابع الأفريقي**» Africanness تليها خاصية (**الضحك البرىء**)، او الفكاهة Humour التى ارتبطت بالكتابة الأفريقية، ثم خاصية «**الرقة**» Delicacy التى تظهر عند النساء من الكتاب بوجه خاص، وأخيرا خاصية «**رسم العنف**» Delineation fo Violence أى تصويره وعرضه. وهى الخاصية التى تتوقف عندها تيبل، معترضة على فجاجة الرسم والتصوير وطابعها التقريرى، وليس على العنف في ذاته، ففينا جميعا عنف أو ميل الى العنف. ولكن تناول أى ميل للشخصية نحو العنف او القسوة يعنى ضرورة وجود اعداد لقدرتها على عدم كبح جماح نفسها قبل بلوغ الأحداث أية ذروة، كما تقول تيبل بحق.(٣٧)

ولاغبار على صحة هذه الخصائص الأربع، فكلها واضحة في القصة الأفريقية جنوب الصحراء بوجه عام، لافى هذا المنتخب المحدود فحسب. ولعلها لاتحتاج منا الى مزيد من التوضيح، بعد مامر بنا من عرض لكثير من جوانب هذه القصة. لكننا نضيف الى خاصية الضحك البرىء أو الفكاهة أن الأخيرة ترتفع في كثير من الأحيان الى مرتبه المفارقة Irony وتمتزج بها. ولنأخذ هذا المثال الذى نقله ميوسركوك عن رواية «ولاة الندى» Gouverneurs de la Rosee لجاك رومين، وفيه يقول البطل لأمه:

«ان السماء هى مرعى الملائكة. انهم محظوظون - ليس عليهم ان يشغلوا أنفسهم بطعام او شراب. فلاشك ان لديهم ملائكة سودا يقومون بالاشغال الشاقة - مثل مسح السحب وتنظيف الشمس عقب هبوب العواصف - في حين أن الملائكة البيض ليس لديهم سوى أن يغردوا كالبلابل طوال النهار، أو أن ينفخوا في نفافير صغيرة كما في الصور التى نراها بالكنيسة.(٣٨)»

هنا تكاد الفكاهة أن تصبح كوميديا قاتمة سوداء وكثيرا مانلتقي بها على هذا النحو في قصص ما قبل التحرير ومنها رواية رومين هذه التي ظهرت بالفرنسية عام ١٩٤٤.

ولكن الا توجد خصائص أخرى؟ لقد سبق أن أشرنا الى رأى مفاليلي الخاص بالاحتجاج كمرحلة من مراحل الكتابة القصصية. أفلا يكون الاحتجاج خاصية من هذه القصة؟ قد يكون كذلك بالنسبة للقصة في جنوب افريقيا وحدها لكن لايمكن ان يكون كذلك بالنسبة للرقعة الممتدة جنوبا في أعقاب الصحراء الكبرى، وهكذا الحال مع الحزن والحنين للماضي وغيرهما من خصائص.

★ ★ ★

في مقال كتبه ادوار جليسان Ebward Clissant عام ١٩٥٧ بعنوان «الروائى الاسود وقومه» نجد الكاتب يقسم الروائيين الأفريقيين المعاصرين جنوب الصحراء الى فريقين: أولئك الذين يستنكرون أساليب الاستعماريين في انتهاك حرمة القارة، وأولئك الذين يحاولون أن يحافظوا على القيمة الفنية بقدر الامكان. ثم يضيف جليسان فيما ينقله عنه الباحث الزنجي ميرسركوك: «يبدو أن الرواية الزنجية ينبغي أن تنتج من مزج هذين المدخلين وحاصل تركيبهما(٣٩).

والحق أن حاصل تركيب هذين المدخلين اللذين أشار اليهما جليسان سيكون عما قريب مدخلا أوفهما انسانيا يسع الانسانية جمعاء، بعد ان تنمحى آثار السيطرة الاستعمارية تماما، بل بعد ان تنمحى رواسبها. عندئذ ستتفتح سبل ودروب جديدة أمام القاص الأفريقي يترى من خلالها وجدان الانسان. وصدق كوك إذ يقول في ختام بحثه في القصة الأفريقية بعنوان «الضحكة الأخيرة»:

«يكاد الزنجي - وقد كان هدف النكتة الحادة طوال أجيال ألا يقع عليه لوم إزاء ضحكه مرة أخرى. فمن يدري؟ ربما يعجل كتابه اليوم الذي سوف لايضحك الناس منه، وانما يضحكون فيه معاً.(٤٠)

الهوامش:

١ - **كان اسمها: Lareveue Africaine Artistique et**

٢ - **قيل ان مؤلفها الحقيقي سيدة فرنسية عطفت على ديالو وساعدته على نشرها.**

٣ - **African / English lit., p. 43.**

٤ - **Africa seen by a. N., pp. 204.**

٥ - **Seven African Writers, p. 77.**

٦ - **ibid., pp. 76 - 77.**

٧، ٨، ٩ - **Africa seen by A. N., p. 210.**

١٠ - **Seven African Writers, p. 78.**

١١ - Africa seen by A. N., p. 210.
١٢ - Seven African Writers, p. 80.
١٣ - ibid., p. 82.
١٤ - ibid., pp. 88 - 89
١٥ - ibid., p. 58.
١٦ - ibid., p. 63.
١٧، ١٨ - ibid., p. 64.
١٩، ٢٠ - The African Image, p. 180
٢١ - Seven African Writers, p. 64.
٢٢ - ibid, pp. 48 - 49.
٢٣ - ibid., p. 68.
٢٤ - African / English Lit., p. 136.
٢٥ - 10c. Cit.
٢٦ - Seven African Writers, p. 68.
٢٧ - Ibid., p. 37.
٢٨ - Ibid., p. 32.
٢٩ - The African Image, pp. 169 - 203.
٣٠ - African / English Lit., p. 84.
٣١ - The African Image, p. 37.
٣٢ - 10C. Cit.
٣٣ - Op. Cit., p. 187
٣٤ - ibid., p. 190
٣٥ - انظر قصته «الريح» في الوان من الادب الافريقي، ص٩٣ - ١٠١.
٣٦ - انظر قصتها «الحياة الجديدة في كيريفاصو» في المصدر نفسه، ص٨٢ - ٩٣.
٣٧ - African /EngLish Lit., pp. 47 - 49
٣٨ - Africa seen by A. N., p. 207
٣٩، ٤٠ - Ibid., p. 214

مراجع

علي شلش: ألوان من الأدب الأفريقي، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

Achebe, Chinua, Things Fall Apart., London: Heinemann, 1948.Novel.

---------------- No Longer at Ease. London: Heinemann, 1960. Novel.

---------------- Arrow of God. London: Heinemann, 1964. Novel.

---------------- A Man of the Peopie. London: Heinemann, 1966. Novel.

Davis, John, ed., Africa Seen BY American Negroes, Paris: Presence Africaine, 1958.

Moore, Gerald, and Ulli Beir, eds., Seven African Writers, London: Oxford University Press, 1963.

Mphalele, Ezekiel, The African Image, New York: Praeger, 1962.

Tibbie, Anne, African/ English Literature, London: Owen, 1965.

Tutuola, Amos, The Palm Wine Drinkard, London: Faber, 1945. Novel. Periodicals:

Atlantic (U. S. A.) April, 1959.

Presence Africaine (Paris) No. 8 - 9 - 10, 1956.

Revoiution (South Africa) No. 4 - 5, 1963.

أدولف أبيا بين الاخراج والموسيقى

د. كمال عيد

انتهت مرحلة الخبرة في مهنة الاخراج المسرحي، ولم تعد المهنة تتطلب الذوق أو الموضة فقط، بل دخلت في دور التعريف والتحديد.

أدولف أبيا ١٨٩٩ (١)

الاخراج كوسيلة من وسائل التعبير..

أدولف أبيا أحد الأعلام السويسرية في فن المسرح. وهو يعتبر أن أي تكوين فني بحاجة الى الاحساس بموضوع الشيء المراد التعبير عنه. فالتعبير يحتاج الى وسائل، والى علاقة تتسم بحسن الايقاع، على أن تتمتع هذه العلاقة بالتناسق والنظم. فاذا لم يحس الفنان المكوّن الخالق الوسيلة، لم يستطع أن يضع يده على العلاقات المتناسقة، وفقد بذلك التعبير نفسه. ويكون من نتائج ذلك أن يخرج موضوع التعبير خاليا من الاحساس الفني فارغا من الجمالية والاستطيقية سواء كان هذا التعبير مسرحية أو اوبرا أو قطعة موسيقية او تمثالا او صورة أو لوحة زيتية. وبمعنى آخر خرج التعبير فارغا من النبض الفني الذي يخلعه الفنان في تعبيره.

وكلما احتوى التكوين الفني على جزئيات وعناصر ومؤلفات تركيبية، كان النظم وحسن الايقاع صعبا ومجهدا. ففي الدراما كلما كان التظافر موجودا بين الجزئيات الفنية تحققت كلمة الشاعر والكاتب الدرامي. والرسام والنحات يستلهم مكوّناته وجزئيات أعماله من التكوين الفني، ولكن في اختلاف عنها عند كاتب الدراما، والمخرج يستلهم مكوناته بطريقة تدريجية شيئا فشيئا، نتيجة طبيعة عمله في الاخراج المسرحي وتقدُّم التدريبات يوما بعد يوم. بينما نجد استلهام التكوين عند المخرج يختلف عنه عند النحات مثلا، الذي تصل اليه فكرة التكوين مرة واحدة ودفعة واحدة، ثم يبدأ في تحقيقها. أما عند المخرج فرغم وضعه لنفس فكرة التكوين في البداية الا ان مراحل عمله تتيح له التعديل والتغيير والاستيفاء. أردنا بكل هذه الأمثلة أن نصل الى أن مهنة الاخراج مشكلة تكوين فني في الصعوبة من خلال ميلاد فكرة التكوين والمراحل التي تمر بها.

* ماهو الاخراج؟

هو السعي الدائم الذي يقدم المساعدة الفنية لبعث الحياة المسرحية على نص درامي مكتوب، بحيث يكون التكوين الدرامي عند المخرج مرتبطاً ببعث الحياة المسرحية في نص معين، دون الخروج الى نصوص أخرى قد تُرى خلف أبعاد النص المكتوب الذي يعمل في اخراجه. والأحداث والمراحل الدرامية تكون في خيط رفيع على اتصال دائم بالمفهوم الدرامي للدراما، وعاكسة لما في باطن الشاعر الدرامي، وفي وعيه بالعصر والمجتمع والأحوال. هذه الالتزامات الكبيرة هي التي تعلي من شأن الفن الدرامي وهي التي تجعل من فن المسرح فنا صعبا عاليا عظيم التكوين ثرياً في النهاية، حتى فيما لو انفصل المخرج عن كلمة الشاعر ولم يقم بتبعيته بشرعية. لكن ما معنى هذا؟ معنى هذا أن الفن الدرامي يسمح باحتمال اكثر من وجهة نظر للرؤيا وللعمل الفني تفسيرا وتحليلا. ولكن ليس معنى هذا أن فن المسرح يقبلُ كل وجهات النظر الذاتية بدون تحفظات. لكنه يعني أنه يحتمل اكثر من وجهة نظر، طالما هي مُسلّحة بالفنية أو التناسق أو التي تحمل نظرة عالية القيمة، قد تصل برأي من خلال الممثل في شخصية كشخصية عطيل مثلا الى آلاف المشاهدين. بماذا نخرج من هذه المقدمة؟ أرى

أنها تقودنا الى تحديد استقلال وجهة النظر في الاخراج. لأن وجهة نظر الكاتب في شخصية مسرحية لاتكفي لايصال مفهوم الشخصية الى الجماهير بدون وجهة النظر الاخراجية. فالكلمة المكتوبة لاتكفي في العرض المسرحي، لتقوم بهذه المهمة، حتى ولو أكثر الكاتب من الشرح ما بين قوسين في ملاحظات أدبية، وحتى لو وضع أفكاره في شكل ملاحظات لخط سير الشخصية يمينا أو يسارا أو جلوسا أو قياما. لأنه في النهاية وبكل ما أوتى من قوة في الملاحظة وخبرة وتمرّس، فانه لن يصل الى فكر الاخراج ولا حتى الى وسيلة المخرج، لأن ذلك يكون في مرتبة اعلى، وفي طريق يختلف تماما عن طريق التعبير الأدبي. ذلك لأن فكرة المؤلف تكون قاصرة عن أن تُلبس الشخصية (الرداء الفني) الذي يخلعه الاخراج عليها محددا موضته وشكله ومقاسه وزخرفته. فالاخراج اذن على هذه الصورة العلمية يحتاج لمخرج يتفجر بالخيال والتصور عند اخراج أحد الأعمال على يده.. يخرج يضع التعريفات والتحديدات للعمل الأدبي الذي بين يديه ولا يردد فكر الشاعر أو الكاتب فقط.

الموسيقى...

المؤلف الموسيقي، كالمخرج المسرحي في تحديده للأشياء. وهو في الموسيقى يحدد الهدف ويصُنّف الموسيقى التي سيستعملها باحتراس شديد من المبالغة ومن الاعادة تفاديا للملل. واجتهادات فاجنر (٢) تتسم بالطبيعية والمعقولية، حتى ولو حملت - كما يقول البعض - بعض المتناقضات التي أدت الى قيام تنازلات بين الموسيقى وعمل الممثل في أوبراته ودراماته. والموسيقى عند فاجنر كانت تجتهد لاقامة شكل يُقرّب الدراما من الجمهور المشاهد المستمع لمقاطع الموسيقى وتداخلاتها المخصصة لها في أماكن محددة على طريق الدراما. وكان على الموسيقى أن تحتل مكانا في الدراما بعد أن أتيحت لها الفرصة أحيانا لتعرف وتصل الى الناس، حينما كانت الكلمة تكفّ عن الرنين في الدراما أو الأوبرا، سواء كانت موسيقى دينية تقدم ترتيلات للطقوس أو أفراح أعياد أو تعبيرا دراميا آخر. وهو يقول إن الموسيقى كأداة تعبير قد دخلت المجال الدرامي من خلال تصور منفصل خاص بها، يسعى لتحديد علامة معينة ذات خصائص في الدراما. وفي مرحلة ثانية تبعث محاولات خاصة لتطوير الموسيقى نحو مزيد من التأثير الفني. ولما كان الهدف الفني واحدا بين الدراما والموسيقى، فانه لم يكن هناك مجال لقيام تعارض في وجهات النظر بينهما، لأن كلا منها كان يرغب في أن يقدم دوره لخدمة هدف واحد، هو الاعلاء من المضمون والشكل الدرامي. الا ان هذا التعاون الدرامي قد أثار من جهة اخرى متعارضات ومتناقضات. كيف في امتداد لمهمة الموسيقى وتوغلٍ لها في الدراما، أحيانا ما كانت تدخل في سباق - بحسن نية - مع كلمة الكاتب الدرامي، حينما تسنح لها الفرصة بذلك، أو حينما يعجز أحيانا الكاتب عن اخراج فكره في سطوره المكتوبة داخل الدراما. فالموسيقى الدرامية عند بتهوفن (٣) اقتربت من الدراما كثيرا، بينما نجدها عند فاجنر قد اهتمت بتكملة الكلمة الدرامية، والوصول الى مرحلة الاكتمال عند فنان الموسيقى عن طريق حل المشاكل الموسيقية لديه والتي تعترضها الدراما أحيانا بالكلمة. وهو ما سمى (تنازلات فاجنر الموسيقية)، هذه التنازلات التي أقامت علاقة مصالحة بين الممثل وفنّان الموسيقى تتلخص في أن يعكس الشاعر كلمته الأدبية من واقع الحياة الداخلية لشخصياته المسرحية، بينما تعطي الموسيقى نفسها لهذه الحياة الداخلية التي يخلعها الشاعر على شخصياته للوصول الى شكل (درامي موسيقي) مؤثر. وبهذا تحافظ الدراما على التكوين الموسيقي الناشئ في المسرحية، وتتعاون معه على اعطاء شكل صريح واضح وبيّن يتسم بأغلى وسائل التعبير الدرامي. وفي هذا التعاون ومن خلاله تستطيع الموسيقى أن تقوم بدورها وتُعبّر عن فنها، ليس فقط الى جانب الكلمة ومن خلالها، ولكن من واقع الدراما نفسها، هذه الدراما التي تجري وتتحقق على خشبة المسرح في آن واحد.

- دور الموسيقى من واقع العرض المسرحي -

يرى أدولف أبيا أن يكون الفحص على عرض من عروض البانتوميم حيث الموسيقى، وممثلون دون حوار، بل يُعبرّون عن هدفهم بالحركة تعبيرا دراميا. فالموسيقى في الدراما تحدد وقت البانتوميم الذي تتم فيه الحركة والتعبير. وأحيانا ما يكرر الموسيقيون أو يُعيد المغنون بعض المقاطع الغنائية في الجزء الموسيقى من العرض. والموسيقى في هذه الحالة تكاد تشبه دورها في السيرك، وهي تعبر في مواكبة للمحتوى الدرامي وتتبعه. لكن البانتوميم المحدد يجب أن يكون مرتبطا بتوقيت محدد مع الموسيقى. بمعنى أن لا إعادة في الأغنية أو في القطعة الموسيقية أو مقاطعها، وانما تبقى الموسيقى بموازيرها عاملا في ضبط البانتوميم نفسه، وتوقيته أيضا، حتى يكاد يكون المخرج بينهما، معادلة رياضية منضبطة الوقت والتحديد.

فاذا ما فحصنا درامية الموسيقى بعد ذلك، قلنا ان الموسيقى تمهد الشكل الخاص بها في التعبير عند موضوع معين في الدراما. وهو ما يعني أن الدراما تعكس وقت الموسيقى الذي تحتله في الدراما، أو بمعنى أدق أن الوقت الذي تحتله الموسيقى هو الذي يرتفع بالمؤلف الموسيقي الى اعلى، حين يعمل على عكس الرؤية الدرامية من واقع المفهوم الدرامي.

* الموسيقى والاخراج..

أساسات نظرية..

الاخراج المسرحي لكي يصل الى مفهوم الكاتب الدرامي لابد له من وسائل فنية ترتكز على أساس مقعّد. وكما أن أي لحظة تغيير لأي شيء في الحياة العادية تحتاج الى تكوين زمني يجري فيه هذا التغيير، فان الاخراج بحاجة الى تجسيد هذه اللحظة، وتبيان الزمن الذي تجري فيه على خشبة المسرح. والاساس المقعّد هو أن يكتب المخرج المسرحي (ولو في مخيلته على الاقل) مساحة الزمن، ليمكن له تطبيق التغيير وحفظ المساحة ومن ثم اخراجها بالوسائل البشرية والالية والتكنيكية التي بين يديه.

هذه المهمة لايضطلع بها كاتب الدراما على الاطلاق. ولكن يضطلع بها طالما هناك وظيفة الاخراج في المسرح. لأن تحديد الوقت، وانسيابه وقطع أسلاكه أو فصل دائرته الكهربية على المسرح ليس من صنع المؤلف وحتى هذا الوقت الذي تحتله الموسيقى من الاشياء التي ليس له بها شأن من بعيد أو قريب. وحتى لو حدد المؤلف ذلك كتابة، فان الاخراج يتبع في ذلك الايقاع العام للدراما وسرعة أو بطء الالقاء داخل المشاهد التمثيلية بين الممثلين، بما يتعارض مع تحديد الوقت أو الزمن في (الادب) عنه في (الاخراج) و(العرض). ونصل من ذلك الى أن تحديد الزمن في العرض هو من صنع المخرج المسرحي وحده.

ومن هذا نتبين أن الموسيقى لاتعكس الزمن أو امتداداته فقط، وانما هي تتعدى ذلك الى العرض المسرحي نفسه، والى مسيرته. وهو ما يحدث خاصةً في فن الدراما المسرحية، لأننا لانجد للموسيقى مثل هذا التأثير في أنواع أخرى من

الفنون. فالعرض الدرامي يأخذ الموسيقى معه الى ميدان الدراما الحدثي مستعملا أحسن الخصائص الموسيقية التي تحاول بطاقتها وآلاتها ونواتها أن تكسب من الموقف الشيء الكثير. والحوار في الدراما الذي يلعب هو الآخر دوره في الميدان الحدثي، يعطي صورة لمضامين الدراما المكتوبة، والتي يحققها الممثلون بفنونهم وخبراتهم وحسن تفهمهم لأدوارهم. والممثلون يحتلون لذلك الوقت المخصص للكلام لهم على خشبة المسرح. واللقاء بين الاثنين هو الذي يخرج علينا بنتائج فنية درامية موسيقية جيدة الصنع. فاذا ما كان ممثل يعاني من شيء داخلي، فان الظروف تقضي بأن تشترك تعبيرات الوجه في هذا التعبير ليصل الى مكانه تماما وسط صالة الجمهور. فاذا ما كانت المعاناة والالم لدى الممثل تجري في شكل ذكريات، فان الموسيقى يمكن لها أن تدخل هنا لتُعبر هي الأخرى بطريقتها عن المعاناة والالم الذي يقُص عنه الممثل، في مساعدة بلا تعارض مع الاحساس الفني، حيث تنتقل الموسيقى في الدراما لتنقل ما يعكسه الممثل من معاناة وآلام في تضافر جيد. لكن هل يمكن أن تحدد قسمات التأثيرات المعبرة عن المعاناة مثلا، العلاقة بينه وبين ديكور قائم فعلا على خشبة المسرح؟ اننا ندخل بذلك في عناصر التكنيك الذي يحيط بالممثل على الخشبة. وهو ما يقتضينا أن نتحدث على عناصر ثلاثة، علها تقودنا الى علاقات فنية هامة. هذه العناصر الثلاثة هي:

١ - الاضاءة

٢ - وضع الديكور

٣ - المناظر المرسومة المدهونة.

يقول أدولف أبيا «لابد من وضع المنظر المدهون في مكان قائم على الخشبة يسمح للاضاءة بأن تصل اليه أو تقع عليه» وعلى هذا فنحن نرى أن وضع الديكور يلعب دورا هاما بين الاضاءة المسرحية والمناظر المرسومة المدهونة. كما أن وضع الديكور يجب أن يكون في مكان بعيد الى حد ما نسبيا عن مصادر الاضاءة حتى لاتنفضح الرسومات المدهونة بما يكشف عن عورتها. كما هو من المعروف أن دور الاضاءة المسرحية يبطل في استعمالاتها لديكور لالون له، كما يبطل اذا ما وقعت على مناظر مرسومة بمختلف الالوان والدهانات مثل قوس قزح، طبعا الا في بعض المواقف الاضطرارية التي تقتضي بكثرة الدهانات والالوان تأثيرا خاصا معينا. هذا استثناء.

ان وضع الديكورات وتحديداتها تعكس اجتهادات ونشاطات التأثيرات الضوئية. فاذا ما دخل الممثل الى ساحة خشبة المسرح، فان على الاضاءة ووضعيات الديكور أن تختفي وراءه، وأن تكون في خدمته، من أجل الحصول على وحدة فنية تؤكد العلاقة العامة ولاتعرقل من تطور الدراما أو انسيابها.

هذه العناصر الثلاثة (الاضاءة، وضع الديكور، المناظر المدهونة) لايمكن أن تعمل وحدها في تكوين مستقل لكل منها، كما لايمكن أن تنفصل واحدة عن الاخرى في اعلاء للذاتية. لأن ذلك يُؤثر على العنصر الآخر (وأقصد به الممثلين) على خشبة المسرح. لقد تطورت المناظر المدهونة المرسومة على مر العصور من بين العنصرين الآخرين، لأنها تشد النظر اليها وتفتح حدقة العين لها باتساع، بما لايمكن معه للاضاءة أو وضعية الديكور أن تعادل مهمتها في التأثير على المتفرج. وهي لهذا تتضح تطوراتها في الدرامات لأنها خضعت لمتطلبات الجماهير التي كانت ولا زالت في حاجة الى ما يشد انتباهها بشيء يجد لديها الاستحسان والشغف والتطلع وحب الاستطلاع. واذا كانت هناك آراء تقول بأن هذا التقدم والاطراد في المناظر المدهونة قد تطور بما يشد انتباه المشاهد في استهلاك لطاقة تصرفه أحيانا يلقي بها الممثل من على المنبر المسرحي، فان مقومات وعناصر هذه المناظر المدهونة المرسومة تختفي آثارها تماما، وتبقى لحماية ظهر الممثل والكلمة معا. والأمر يختلف في الاوبرا عندما تلعب المناظر المرسومة دورها في اعطاء الراحة للمتفرج الذي يفهم هناك أبعاد هذه المناظر وعلامات الاضاءة المسلطة عليها، والتي تعطيه مقدمات لما سيحدث. هذا أمر مختلف تمام الاختلاف عن الدراما وحدودها وأبعاد العناصر الثلاثة فيها.

وضع الديكور...

من الطبيعي أن الممثل على المسرح تتجه اليه كل الاهتمامات، لأنه هو العنصر المهم الأول، بل وأهم العناصر الفنية جميعها، الى جانب الموسيقى والاضاءة والديكور وخلافه. وعلى هذا فلا بد من التعرف على بناء التكوين الفني وعناصره والعلاقات بين هذه العناصر.

لايجب أن نصب الاهتمام باللون والدهان على حساب وضع الديكور. ويعارض أبيا هذا التيار الذي كان قد ظهر في العصر الفاجنري. لأنه لم تكن الدراما بحاجة الى الايهام باللون. فمعنى هذا أن هذه الالوان وهذه الدهانات تبقى أمام أعيننا للرؤ يا فقط ونعير وظيفة فنية. ونفس الامر ينطبق على الموسيقى واشتراكها وتحديد مواضعها بالنسبة للدراما. فهي اذا لم تكن موظفة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما، فانها لاتفيد، مهما بدأنا بها العرض المسرحي، أو اخترنا لها أماكن لتصدح في بداية مشهد أو نهايته، أو في دخول شخصية هامة أو في انصرافها من على المسرح، أو استعملناها، بلا عمق أو ربط درامي.

ان كاتب الدراما الذي يستعمل الكلمات فقط دون بعث المواقف، يكتب شخصيات منفصلة عن الوضع الدرامي، حتى لو تشبثّ بمعاونات الديكور ومساعدات الدهان والالوان. لأن عليه أن يعمل وكأنه وحده في الميدان.. بالكلمة والموقف لاغير. لأن هذه العناصر المساعدة التي قد يرتكز اليها، بحاجة هي الأخرى لاثبات وظيفتها في ذاتية درامية مختلفة في وسيلتها عن وسيلة كاتب الدراما، لكنها تتفق مع وسائله الدرامية وتؤدي الى غاية واحدة، هي خدمة النص المسرحي.

ووضع الديكور مفروض فيه أن يكون متناسقا مع تصور خشبة المسرح. فاذا انفصل عنه ضعف تأثيره وشحب. والاخراج هو الذي يحدد هذه المعايير. لأنه اذا لم يراع هذه الخصائص والمعايير، فانه يجعل وضعية الديكور تسبب عراقيل للممثلين، كما يضر الاضاءة المسرحية أيضا. وهو ما يُفقد (العالم المسرحي) الذي ينشأ أثناء العرض المسرحي بين طرفي النزاع (الممثلون على خشبة المسرح والجمهور في صالة الجمهور). ووضع الديكور على مسافة معينة على خشبة المسرح وعلى بعد معين من صالة الجمهور له أهميته الكبيرة أيضا. فبُعده يضعف من تأثيره، وقربه يضر بالتأثير نفسه. المهم هو الايحاء به في تناسق زمانا ومكانا، حتى تتم عملية التأثير وبشكل طبيعي وغير شاذ، بما لايفضح المعمار الفني لخشبة المسرح.

ان وضع مكان التمثيل في المسرح اليوناني كان مناسبا اكثر من أي مسرح معاصر اليوم. بالنسبة لصلاحية وضعية الديكور فيه. طبعا من المعروف أنه لم يكن هناك ديكور، والخشبة اما كانت دائرية أو مدرجة والفتحة الواسعة التي يطل منها الجمهور لم يكن وضعها عبثا بقدر ما كانت شكلا رائعا للرؤ ية الصحيحة السليمة. ولما كانت الدرامات اليونانية درامات حوادث وليست درامات للمنظرية أو لرؤ ية العرض فقط، فان وضعية خشبة المسرح كانت ملائمة تماما لما كان يقدم عليها من درامات وأعمال للشعراء اليونانيين. والممثل الذي يقف عاليا لايستطيع أن يخفي شيئا.. عاريا تماما كخشبة المسرح بلا ستار.

والمسرح المعاصر يختلف في وضعيته وفي ديكوره عن المسرح اليوناني القديم، وحتى في شكله. والفتحة الامامية المعاصرة أمام الجماهير وجها لوجه تحتاج الى عناصر أخرى للتآلف معها والوصول الى طوابع للتأثير على الجماهير. اننا حتى اليوم لم نصل الى نوعية قوية في وضعية مكان التمثيل، أوخشبة المسرح، أو الديكور تعادل ما كان عليه المسرح القديم. هذه حقيقة واعتراف جريء لابد منه.

والمسرح المعاصر يستعمل مؤثرات وضعية ثلاثة للتأثير على العين المشاهدة فيما يختص بالديكور وخشبة المسرح.

١ - الجزء الامامي من خشبة المسرح (مقدمة الخشبة)، وأحيانا ما يشمل هذا الجزء مكان الاوركسترا أيضا أو جانبيه.

٢ - المكان الاوسط (داخل خشبة المسرح).

٣ - الاطراف والحوافي التي تتدلى منها البراقع وتتواجد فيها الكواليس، والتي تحدد المنظر المسرحي على الخشبة. يمينا ويسارا وارتفاعا، وهي تحجب العورات المسرحية في المنظر، كما تستعمل في إخفاء مصادر النور من أجهزة صغيرة وكبيرة وعاكسة وشموس ولمبات خلفية وأجهزة حيل وخلافه.

ان المشكلة في وضعية الديكور تتجسد أول ما تتجسد في هذا الجزء الأول رقم (١) الذي لايستطيع أن يرضى كل المشاهدين بحكم موقعه الامامي على خشبة المسرح. وهوما يعطى اجتهادا للون والرسم حتى يعوض بعض الشيء لوجوده (مكشوفا) قريبا أمام أعين الجماهير. لكن هذا الاسلوب في المعالجة له تأثير له ضرره ايضا، لأن الاضاءة العالية بالنسبة لهذه الاماكن سوف تكشف مرة أخرى عن عورة هذه الاشياء مهما بدت رسوماتها جميلة وألوانها زاهية ملفته للعين والنظر.

فاذا ما عالجنا رقم (٢) داخل المسرح ووظيفته في الوضعية المسرحية، وجدنا أنه هو المكان الذي غالبا ما تحتله الاحداث في مسيرتها، وهويعتبر أهم الاجزاء التي يجب أن تسترعي انتباه المخرج للتركيز عليها، ولوضع أعظم اهتماماته فيها بالنسبة لتوزيع الاضاءة المسرحية كنقطة ارتكاز لاستجلاب حدقة العين عند المشاهد. ولما كانت هذه المساحة الوسطى من أهم الاجزاء الثلاثة وأكثرها استعمالا في اغلب الاحيان، فضلا عن أنها اكثر الاجزاء الثلاثة اتساعا ورحبة، فان ذلك سيستتبع ان يشملها التناسق والنظام في وضع الاثاث والاكسسوار وبعض قطع الديكور الخفيفة والاشكال الخشبية المعبرة وخلافه.

وفي الجزء الخلفي من داخل المسرح نجد منطقة تابعة لها، جرى العرف على تسميتها (بمؤخرة المسرح). وهو إما أن يكون ستارا عاديا، أوخلفية للديكور، أو مكانا يستغل لاجراء انعكاسات تكنيكية عليه تصدر من جهاز طرح النور (بروجكتان) عاكس لبعض المناظر من خلال الفانوس السحري. هذه المنطقة من خشبة المسرح هي اكثر الاماكن تأثيرا على الجماهير بالنسبة لبعدها الذي يتحديد اضائي خاص يجعله يقفز الى المقدمة من ناحية التأثير، ويتجاوزها الى صالة الجمهور نفسه. وهي منطقة بهذه الابعاد تعتبر من أهم المناطق التي يدور في معملها (الايهام المسرحي).

والجزء رقم (٣) لايشترك في عملية الايهام كثيرا، وان كان يخفي خلف ستائره مقومات هذا التأثير والآته ومعداته.

وسط هذه العناصر الثلاثة وأثناء عملها وقت العرض المسرحي يتكون التحقيق الفعلي للمثل على خشبة المسرح بالطريقة الاتيه: بالعناصر الثلاثة السابق ذكرها يتكون شكل المكان بالاحداث، وبالممثل نتعرف على الاحداث مصورة التصوير المسرحي على خشبة المسرح، وتتقارب اشعاعات كل من العنصرين السابقين ليتم عرض الاطار والمضمون الذي كونهما المخرج لخشبة المسرح.

هذه الصورة المعاصرة لخشبة المسرح لاتعطى للممثل الفرصة التي كان يتمتع بها زميله في المسرح اليوناني الذي كان يعمل دون كتل خشبية أوديكورات أو مناظر او اكسسوار. كما ان الالوان والرسومات المعاصرة - رغم وجودها وابتداعها لخدمة العرض المسرحي - تشغل المشاهد أحيانا عن وقع الكلمة وتأثيرها. والدليل على ذلك اننا اذا وضعنا (دكة) في مقدمة المسرح (أمام ستار المقدمة) في أي مكان بعرض المسرح، وكان خلفها، وسيكون بطبيعة الحال، المنظر أو المكان أو الديكور الذي يقع في داخل المسرح ووسطه، فان هذه الدكة - مهما صغر حجمها - سوف تضايق الرؤ يا للجماهير، لأنها ستحجب اكتمال الصورة العامة لوسط خشبة المسرح. فاذا ما اعدناها الى الوسط لتدخل في تناسق شكلي مع وسط الخشبة، لم تستطع أن تؤثر بالمكان الآخر الذي نريده الى وجود الدكة لديه، لأن ذلك سيكون خلطا لمكانين في حيز واحد. بمعنى أن الدكة اذا كانت تمثل حديقة في مقدمة المسرح، فانها بارجاعها لوسط المسرح سوف تدخل في حيز ديكور الوسط الذي قد يفصح عن حجرة مكتب مثلا. من هذا نخرج الى أن وجود المناظر يشكل مشاكل معقدة، من الضروري أن يحلها المخرج المسرحي، دون أن يهدم أو يخدش أو يجرح شكل الخشبة المسرحية المعاصرة بالتعقيدات.

الاضاءة . .

الاضاءة المسرحية تقدم اشتراكا فعليا في العرض المسرحي الآن. وهو اشتراك لايقل عما تقدمه الموسيقى من تعاون فني. فالاضاءة تأثير يقف ضد تأثير الكلمة ليشد النظرة الجماهيرية في لحظة وقوعها، مما قد يضيع أحيانا كثيرة من تأثير الكلمة، وأحيانا أخرى الكلمة نفسها. هذا هو رأى أدولف أبيا في مهمة الاضاءة المسرحية ووظيفتها. ومعنى هذا أن الاضاءة تستأسد أحيانا اذا ما صاحبت الكلمة أو الممثل، وتتضح معالمها وتعظمُ تأثيراتها عادة حينما تستأثر حركتها الصادرة عنها بكل صمت خشبة المسرح، حينما تكون الاضاءة هي الكلمة الكهربية التي تتحرك على المسرح في خيلاء في فترة زمنية معينة داخل العرض المسرحي بهذا يمكن لنا أن نستنتج أن هناك علاقة خفية أو قرابة في المسرح بين الموسيقى وبين الاضاءة. بدليل كثرة استعمالهما في آن واحد وفي فترة زمنية واحدة، يتداخلان فيها أو يتعاطفان، أو تنشد واحد منهما الاخرى للتعاون في تأثير من التأثيرات الدرامية. وفي صفحة ١٩٦ من الطبعة الاولى للكتاب الذي اشترك في تأليفه شامبرلين وفاجنر فقرة تقول «لم يكن أبوللو آله الموسيقى فقط، بل كان آله النور أيضا.»

من المعروف أن الحاسة السمعية تختلف عند الاشخاص بعضهم عن البعض. فحاسة السمع عند مشاهد المسرح العادي الطبيعي تختلف عند مشاهد المسرح العاجز مثلا، الى جانب فروقات سمعية أخرى يمكن أن تنشأ بين عدد آخر من العاجزين أنفسهم. والموسيقى التصويرية للدراما قد تكون عالية صاخبة على اذن مشاهد لديه حاسة سمعية خارقة، ونفس الموسيقى بنفس درجة ارتفاعها تكون مسموعة بدرجة أقل عند مستمع آخر في الصالة. لهذا فليس من الضروري للمسئول عن قوة الصوت في المسرح أن يتعرف على أذواق الجماهير أو يقيس حواسهم أثناء اعداده للعمل الفني. لا أهمية لذلك على الاطلاق. لأن العلو أو الانخفاض إنما يتحدد من اللحظة الدرامية التي تحدد الموقف بنفسها حسب متطلبات هذا الموقف. وكذلك الاضاءة التي تربط نفسها بالموسيقى أثناء العرض، لايمكن لها هي الاخرى أن تدخل في متاهات للتعرف على مدى قوة

الابصار عند المشاهدين.

ان وضع الديكور يسير مع الاضاءة المسرحية في تظافر فني منذ اللحظات الاولى للعرض ويبقى ملازما لها حتى نهايته. طبعا في المسارح المجهزة تجهيزا يسمح بتطبيق هذه العلاقة الناشئة بينهما. وضوء النهار في المسرح يضعف الى حد ما من ظهور الديكور وسط صورة من الايهام. لأن الاحساس أو التأثير الذي يمكن أن نحس به في المسرح ينبع عادة من ظلال الاضاءة المسرحية. وهو الظل الذي يلازم الضوء. ومعنى هذا أن الظل ينشأ على خشبة المسرح من واقع الاضاءة نفسها. هذه الصورة من الايهام من الصعب العثور عليها أو التوصل اليها وسط اضاءة بيضاء بالشموس الكاشفة أو بلمبات عادية كالتي نضيء بها أو نُنير - اذا أردنا دقة التعبير - بيوتنا ومكاتبنا. وهنا يدخل عامل التكنيك بالنسبة لتحكمه في الاضاءة المسرحية، مثل الالات، وعوامل فنية أخرى تتصل بالتركيز الضوئي قوته ومداه وبعده وتحديدات الاسقاط نفسها.

وتجري الاضاءة في المسارح المعاصرة بالوسائل الآتية:

١ - أنوار الحافة. . والتي اختفت بمصابيحها الاضائية من مسارح كثيرة في العالم المتمدين. وهي مخصصة للمناظر، ولوجه الممثل حتى تخفي وتكسر الظلال عن وجهه وعينيه.

٢ - اللمبات والاجهزة التي توضع خلف الاطار. ومهمتها اضاءة المناظر المرسومة. ومكانها في كواليس المسرح وفي خلف واجهة خشبة المسرح من اعلى (الكباري وغيرها).

٣ - مصادر نور وعاكسات نور متحركة، ومصنفة بحيث تسمح لاستعمالها يدويا وكهربيا. وهي التي تحدد الضوء وتركزه. وتساعد آلة طرح النور (البر وجكشان) على العمل ايضا.

٤ - اضاءة نافذة. وتستعمل من جانبي المسرح. وأنواعها مصادر نور وعاكسات نور وشموس ولمبات. وتستعمل من خلف المناظر أحيانا، وخلف الستائر الشفافة أحيانا اخرى في مواجهة للجمهور الذي لايراها.

واخضاع كل هذه العناصر الى وحدة اضائية واحدة هي مشكلة صعبة بطبيعة الحال. هذا الشيء معروف وطبيعي. لكن حياة المسرح - كما سبق وذكرنا - حياة صعبة. والعمل المسرحي خال من الرفاهية. وفي هذه المشكلة الاضائية يرى أدولف أبيا أن البحث عن الظلال واخفاءها أمر شاذ وغريب، لأنه بدون اضاءة لايمكن أن يكون هناك ظل. والمسرح في حاجة الى الاضاءة المسرحية حاجته الى الظل المسرحي. لأنه يؤكد في الوقت نفسه حقيقة الاضاءة ويشعر بطبيعتها. ولكن. . بدون أن يجور عليها أو على تأثيراتها، حتى لايصبح الظل هو الاضاءة وتصبح الاضاءة هي الظل، فينعكس الحال ويسبق الظل الاصل.

بعد أن أوضحنا مهمة الاضاءة على خشبة المسرح ووضع الديكور معها، يمكن أن نتحدث عن فنيات الضوء بعيدا عن المناظر المسرحية.

هناك نوعان من الاضاءة. (١) ضوء محدد
(٢) ضوء حاد نشط.

الضوء المحدد. . وأمكنته السوفيتا وجانبا خشبة المسرح، وبقدر محدود في مواجهة خشبة المسرح (مكان أنوار الحافة أحيانا). هذه الاماكن الاضائية تكون ثابتة في أغلب الاحيان، ولا تتغير أماكنها الا في النادر، بخلاف الضبط الذي يحدث حسب متطلبات كل مسرحية.

والضوء الحاد النشط. . ويستعمل لخدمة الالات المتحركة من مصادر وعاكسات وخلافه. والالية الخاصة بتشغيلها تقتضي تحديدا دقيقا من المخرج وكمال الاضاءة ومهندس الاضاءة - إن وجد - . وهذا النوع من الاضاءة لايدخل في مزاوجة مع الضوء بأنواعه ومصادره. والبناء للاضاءة الحادة النشطة يضع في اعتبار تشغيلها امكانية تشغيلها وفصلها في الوقت الذي يحدده المخرج، وفي الاماكن التي يرغب فيها.

لكن ماهي لحظات المزج التي يتم فيها استعمال كل من النوعين؟

الاضاءة المحددة تخدم قدر الامكان الرؤيا، خاصة للممثل. وهي اضاءة مناسبة للمواقف الشعرية التي تبلور من الايحاء بالدراما، كما أن الضوء الحاد النشط يمكن أن يخدم ليلة من الليالي القمرية وفي ابراز مواقف من الطبيعة. والمزج يتم في لحظات (أسلبة) لاضاءة منهما أو للاضاءتين معا، للحصول على درجة تشغيل ثالثة تقوم أو تعطى تأثيرها عملية المزج. وهذا المزج يحدده أيضا مخرج المسرحية على اعتبار ان كلا من النوعين يختلف، بل ويتعارض مع الآخر في وظيفته وتأثيره. لكنه مع ذلك يتعاطف معه ويمتزج في لحظات معينة لايطول أمدها عادة على خشبة المسرح.

لكن. . هل يمكن تفادي الظلال الناشئة عن الاضاءة المسرحية؟ بالتأكيد نعم. ان مهمة الضوء المحدد - الى جانب ما تقدم - هو اضاءة عناصر الديكور، وكذلك الممثل الذي يتحرك بين الاضاءة العامة على خشبة المسرح. فاذا ما فضح الضوء المحدد نفسه بظلاله، فان الضوء الحاد النشط بامكانه القضاء على كثير من الظلال التي تنشأ على الخشبة.

المناظر المرسومة المدهونة. .

يجري الرسم على المسرح تماما كما هو في الحياة الواقعية. بمعنى أن سيطرة الضوء الحقيقية هي التي تقع على المنظر المرسوم المدهون لتبث فيه الحياة على خشبة المسرح. ورسم المناظر يخضع لخطة فنية تتقابل مع الدراما وخطها. لكن هذا الرسم يظهر كأن له كيانا خاصا باللون وبالدهان. لهذا فالاختيار للون والدهان قد يتأثر عند التصميم ببعض التنازلات التي تقدمها المناظر المرسومة المدهونة لصالح الدراما ومصلحتها. ومن المقرر أن يوضع في تصميم المناظر المرسومة امكان رؤية العين لها، حتى في حالة عدم استعمال اضاءة حادة نشطة عليها، أو حتى اضاءة محددة. كما أنه من المهم اختيار تكنيك الاضاءة من وجهة نظر اللون وحده. حتى يمكن تحديد مهمة الاخراج وابراز معالمه وأسلوبه بين الضوء والمنظر المرسوم المدهون، خاصة اذا ما دخل ضوء ملون (من جلاتينة تقع فاصلا بين مصدر الضوء ومكان سقوطه) ليعكس علاقة معينة لموقف معين. لأن ذلك اللون يبعث تأثيرا نفسها خاصا لدى المتفرج ويحمل معنى معينا من جانب الاضاءة على وجه الممثل أو على المكان الذي يسقط عليه. وفي كلتا الحالتين يختلف التأثير. فهو على وجه ممثل قد يعكس تأثيرا مخالفا اذا ما وقع نفس الضوء ونفس اللون على قطعة ديكور أو شيئا من الاكسسوار المنتشر على خشبة المسرح.

ان الرسومات على القماش المشدود أو على المناظر أحيانا ما تكون لها مهمة معينة، خاصة في الدرامات والديكورات المعاصرة والحديثة. وهو ما يجب الاعتناء به وملاحظة اضاءته اضاءة جيدة حتى لاتطغى الاضاءة على الرسومات أو تهمل تكويناتها التي رسمت من أجلها. فاضاءة المناظر المرسومة أصعب أنواع الاضاءات. لأن في تقصير الاضاءة لهذه الرسومات تقصير وقتل لمهمة الرسومات نفسها. كما هو انقاص لتأثير الملابس المسرحية - خاصة في المسرحيات التاريخية - هذه الملابس التي تعمل في نفس الوقت في وحدة فنية واحدة مع الرسومات ولا تنفصل عنها. وعلى ذلك فان الملابس - رغم صعوبة التحديد لها - يستحسن أن تتم على الوجه التالي:

١ ـ تنساسق فني موسيقي في اللون مع الشخصيـة المسـرحيـة من ناحيـة، ومـع الموسيقية الشعرية وظلالها من ناحية أخرى.

٢ ـ البعـد عن التضـاد مع الالـوان التي تحتل خشبة المسرح، وعدم تجاهل لالوان الشخصيات المسرحية الاخرى.

ومن الطبيعي أن التكـوين الفني للمـلابس يختلف في الاوبرا عنه في الدراما. ففي عروض الاوبـرا حيث الفخـامـة والانـاقـة تبر ز على نوع تفصيلة المـلابس للممثل أو المغني، بما يضعف او يقلل من وضع الملابس الدرامي. وهوما يختلف عن الملابس ومهمتها في الدراما، التي تتمسك بالشكل وأجزاء التعبير وتجعلها في مستوى مرتفع بما يتناسب مع المنظر المسرحي والاضاءة المسرحية والديكور، وأولا وأخيرا مع الشخصية المسرحية دون لجوء الى الزخرفة والبذخ، كما هو عند الاوبرا.

هوامش

١ ـ أدولف أبيا **ADolphE Appia**

مقدمة الطبعة الثانية من كتاب

DIE MusiK UnD DIE InszEniRunG, VERLAGANSTALT, F. BRUCKMANN, MUNCHEN, 1899

وأدولف أبيـا من مواليـد جنيف في ١/ ٩/ ١٨٦٢، وتـوفي في ليـون في ٢٩ / ٢ / ١٩٢٨ . مهنـدس ديكور سويسري تعلم في باريس ـ فرنسا.

٢ ـ ريتشارد فاكنر **RIcHARD WAGNER**

(٢٢/ ٥/ ١٨١٣ ـ ١٣ / ٢ / ١٨٨٣) مؤلف موسيقي ألماني، له جهـود حية في مسرح بيرويت الصيفي في المـانيـا، **BAYREUTH THEATRE** ، كتب موسيقى لأوبـرات عالمية كثيرة مثل تانهـوزر**TANNHAUSER** عام ١٨٤٥، لوهـانجـريـن**LoHENGRIN** عام ١٨٥٠، بارسيفال**PARSIFAL** عام ١٨٨٢ .

٣ ـ لودفيج فون بيتهوفن **L.Von BEETHoVEN**

(١٧٧٠ ـ ١٨٢٧) أحد الاعلام الموسيقيين في العالم.

جيد وفاليري

رائدا النقد الحديث

د. زهير مجيد مغامس

لم يبق «جيد» ولا «فاليري» وفيين لطريقة متميزة وثابتة في النقد الأدبي. حتى إن كليهما يستخدم عند الحاجة طرائق يرفضها بشكل قاطع في موضع آخر. كما إنهما يلجآن الى بعض التصرفات التي يستهجنان وجودها عند آخرين غيرهما. ولكن إذا ما كان كلاهما، على ما أعلم يحجم عن ممارسة ما نسميه اليوم بـ «النقد الحديث» فإنهما يوحيان لمن يمارسه بالكثير من المواضيع الفكرية. هكذا شرعاً بالانسلاخ عن بعض الأسلاف.

وهما يعارضان استبدادية أولئك الذين يؤكدون مع «ماتثيو آرنولد ـ Matthew Arnold) على أن واجب الناقد «أن يرى الشيء في ذاته وكما هو عليه في الواقع» بنسبية تأخذ بعين الاعتبار التحولات التي تتم داخل العلاقات بين النتاج وقرائه. إذ يصر (فاليري) على أنه «بالامكان مقارنة تغيير القارئ بتغيير النص ذاته». ويؤكد بعض النقاد الجامعيين مراراً على أننا لانستطيع رؤية نتاج الكاتب (كما هو عليه في الواقع) إلا إذا وضعناه في عصره ووسطه، كما لايتورع (جيد) عن إدانة (التأثير المشؤوم لـ (تين ـ Taine) الذي أكثر مايبغض في نظريته كما يرى (جيد) هو» .. أنها تمكنت من تضليل بعض الفنانين بدعوتهم للانقياد وراء عصرهم .. في الوقت الذي يجب أن يصبوا فيه جل اهتمامهم في أن يتميزوا عنه».

أن هناك علاقة أكيدة بين الكاتب العبقري وعصره، بيد أنه يمتاز حتى بالتعريف نفسه عن معظم معاصريه كما ان النتاج العبقري يفوق عصره بشكل جوهري لأنه يصمد في وجهه. ولكن من المؤكد أن هناك علاقة أخرى بينه وبيننا نحن. فلم لانولي تلك العلاقة نفس الاهتمام؟

إن مايهم النقد كما يعتقد (جيد) إنما هو على الأخص مايجعل نتاج الكاتب يسبق عصره. وهذا هو مايلزمه بـ «وضع الاشارة على الجانب الوحيد المتباين لدى كل كائن فحسب» وينجم عن ذلك أن النقد المعياري الذي يطمح لوضع النتاج الرائع في مستوى عصره - كما هي الحال مع نقد (فوجلا) **Vaugelas** أو (بوهور) **Bouhours** على سبيل المثال. ينطوي على مصاعب بل وأخطار جسيمة كما يرى (جيد).

وينطبق الأمر على كل نقد يطلق عليه «ملتزم». هذا النقد الذي يرمي الى إخضاع النتاج لمتطلبات أخرى غير تلك الخاصة به، ويعتقد كل من (فاليري) و (جيد) أن: «على الفنان تنسيق نتاجه لا العالم الذي يكتنفه». وكلاهما يدرك أن مايهم النقد إنما هو النتاج وليس موقعه الزمني بكلا المعنيين اللذين تنطوي عليه هذه الكلمة. فالعمل الفني هو «نتيجة» في نظر (جيد) الذي يؤكد على الناقد ضرورة ألا ينظر إليه بشكل آخر. وهو يقول بهذا الصدد إننا «نحكم على الشجرة من خلال ثمارها». وهنا أيضاً يحاكيه (فاليري) حتى في اختيار الصورة إذ يقول: «لا يعتمد مذاق فاكهة الشجرة على طبيعة المنظر الذي يكتنفها بل على الخصوبة الخفية في الأرض». لذا فإن النتاج الأدبي يبدو للناقد على شكل مجموعة من الكلمات تميل اللغة فيها بحسب اصطلاح (فاليري) الى «. . تلك الحالة التي تصل اليها أغنى فكرة لما تتماثل مع ذاتها وتستهلك بشكل مجموعة من الأحرف والرموز». أما (مالارميه - **Mallarme**) الذي يعد في هذا المقام أستاذاً لـ (جيد) و (فاليري) فقد غالى كثيراً في هذه الأفكار. فما يرويه لنا (فاليري) عنه أنه «قد انتهى الى إعطاء فن الكتابة معنى وقيمة كونيين.»

وواضح أتم وضوح أننا لانستطيع الاعتراف بـ «قيمة كونية» للنتاج مالم ينغلق هذا النتاج على نفسه ليشكل وحدة كاملة لاينقصها شيء كما لاتحوي على مايفيض عن الحاجة. وعليه كما يرى «جيد» أن «يجد في ذاته كفايته وغايته وإدراكه التام. وعليه كذلك أن يستطيع الانعزال والاستقرار خارج نطاق الزمان والمكان في انسجام مسرور وسار لأنه يشكل وحدة واحدة.»

فالنتاج الأدبي إذن يظهر كعالم خاص متميز عن أي عالم آخر بما يتضمنه ومايرفضه. يقول (جيد): «**سأدعم الفكرة التي تقوم على أساس حاجة الفنان الى عالم خاص، أسراره رهن يديه فحسب. ولايكفي أن يأتي بشيء جديد مع أن هذا هو عمل عظيم بحد ذاته ولكن الأشياء كلها ينبغي ان تكون جديدة فيه أو تبدو كذلك، يكتنفها مزاج حاد التلون، كما ينبغي أن تكون له فلسفة خاصة وعلم جمال خاص وعلم أخلاق خاص، لأن نتاجه برمته لايسعى سوى لبيان ذلك وهذا هو ما يصنع أسلوبه.**»

ويعتقد (جيد) أن على القارئ أن «يستطيع تأمل نتاج الفنان كعالم صغير وغريب تماماً يتواجد فيه تعقيد الحياة برمته.» وإذا كان (جيد) يشير الى كلمة «غريب» فذلك لأنه يرغب من دون شك في أن يذكرنا بأن هذا العالم ينتظم بحسب القوانين الخاصة به ويهرب بالنتيجة من كل نقد قد يلتمس نظاماً آخر غير نظامه للحكم عليه ولكن كيف الولوج داخل هذا العالم؟ وأين نجد مفتاح عمله؟ يكفي أن نطرح هذه الأسئلة كي نستشف الجواب الوحيد الممكن، لأنه إذا كان العمل عالماً، فهذا العالم هو عمل. والعمل بحد ذاته يفترض وجود عامل ليس بمقدوره الغياب عن عمله. هكذا يوضح (جيد) لأولئك الذين يدعون العكس فيقول إنه إذا أمكن إزالة الفنان عن عمله «فالأعمال قد لاتختلف عن بعضها إلا بالموضوع الذي تطرحه.»

وينبغي على العكس أن نبحث في الكاتب عن «المزاج الحاد التلون» وعن «النظام الحيوي» الذي يتهيأ النتاج وينتظم بموجبها. وهذا هو البحث الذي يتحمس له (فاليري) تماماً فيقول في هذا الشأن: «لم أكن احفل إلا بالنظام الحيوي الذي تعود إليه كل حركة ونظام وردود فعل الانسان».

ويدرك «فاليري» أنه إذا قبل المرء بدفع هذا الاستثناء الى أقصى حدوده فإنه سيجد نفسه منقاداً لتأمل نتاج المؤلف من زاوية غريبة تماماً. ويظن «فاليري» بأنه «ينبغي القول إن نتاجات المؤلف قد تكون نتاجات أخرى مثلما قد تكون ذاكرة كل فرد منا مؤلفة من ذكريات أخرى تماماً. وأية محاولة في إعادة تكوين الكاتب إنما هي محاولة في إعادة تركيب مجموعة من المؤلفات هي ليست بمؤلفاته مع أنه كان قد استطاع إنتاجها لوحده». ولهذا يعتذر «جيد» من خلال مقدمته «أزهار الشر» - **Les Fleursdu mal** عن نسيان النص هنيهة كي يتكلم عن «القلق الخفي لـ «بودلير»» Baudelaire رغم إدراكه للخطر الذي تنطوي عليه اتجاهات من هذا القبيل في النقد الأدبي بحصر المعنى. إلا إنه يتساءل «وأين نجد العذر وإيجاد النغم الصادق إن لم يكن ذلك في قلب الشاعر؟» هنا تكمن الصعوبة، ولكن كيف لنا أن نتفادى الاعتراض الذي يفرض نفسه حالاً؟ وكيف لانغير السؤال لنقول: ولكن أين نجد روح الشاعر إن لم تكن في ذلك النغم بالضبط؟ وهنا ينفتح أمام النقد طريقان: فباستطاعته، أولاً محاولة إعادة بناء طابع وحياة الكاتب والبحث بشكل أو بآخر، عن استنباط النتاج انطلاقاً من كاتبه وذلك عن طريق البحث عن انعكاس حوادث حياته عبر تطور النتاج. أو أن النقد يستطيع البحث في النتاج ذاته عن ظروف وجوده. والكاتب بالنسبة لمن يسلك أول هذين الطريقين هو إنسان يسرد سيرته ويفضح نفسه في مؤلفه. ويحدث من دون شك أن هذا الانسان يتخفى ويتنكر ويسرح شعره على سبيل المثال بشكل أجمل مما هو عليه في الواقع ويكذب أو يخادع نفسه فحسب، لابأس فلربما أسرع الناقد المسلح بالوثائق المستقاة من السجلات العامة والخاصة والمزود باشهادات معاصريه والمستند الى وقائع لاجدل فيها وذكريات يعتقد بكونها جديرة بالثقة، الى إظهار كل ما كان قد أخفى من قبله «الوجه الحقيقي» لزيد أو لعمر من الناس، بيد أن «فاليري» لا يتبعه في هذا الطريق ويؤكد بأن السيرة إن لم تكن ضارة فهي لاتجدي نفعاً لما يجب أن نكرسه للأدب. وهاهو ينادي قائلاً: «**لا أبالي بالمادة الأولية الموجودة في كل مكان تقريباً. إن ما يحمسني ويثير حفيظتي هما العبقرية وقوة التحويل فكل حماس العالم وكل عوارض الوجود، وحتى أكثرها تأثيراً، لاتوازي بيتاً واحداً من الشعر الجميل.**».

ولكن ماذا يعني قراءة بيت من الشعر الجميل بالنسبة لقارئ مثل (فاليري)؟ يقابل هذه القراءة عزف قطعة من الموسيقى، فالمقطوعة الموسيقية لاتدفعنا الى الفهم لأنها صيغت للعزف لا للفهم. وعند الموسيقار كما هي الحال عند الشاعر، «يحل العمل محل المعرفة المفترضة». فالمقطوعة الموسيقية لاتقودنا الى المعرفة أو الفهم بل لأن نصبح عازفي موسيقى ولأن نؤدي شيئاً من العزف. ولما نخضع لمؤثراتها نرتضي بتعديل هيئة وجودنا ونتصرف بطريقة ماكنا لنتصرف وفقها لولا الموسيقى، حتى إنها تستمد حياتها من حياتنا لأننا نحيا حياة من صنعها. صحيح أن المقطوعة الموسيقية - أو النص - الذي يعد نقطة انطلاق في صيرورتنا، هو نقطة نهاية في صيرورة الموسيقار أو الكاتب، غير إنه إذا كان من الضروري أن نغير من

أنفسنا لنعيش من حياته، وجب علينا أيضاً أن نصبح ما كان ينبغي أن نكون عليه لنبعث فيه تلك الحياة وليس غيرها. ألم يكن (فاليري) يقول بأن النتاجات تصبح في منهجه وسيلة لتغيير كيان المؤلف بردّ فعلٍ معين؟ ألا يعني ذلك - بعبارة أخرى -- أنه إذا كان النتاج من صنيعة المؤلف فالمؤلف بدوره هو من صنيعة النتاج؟ فالمؤلف حاضر في نتاجه مثلما يتطلب منه هذا النتاج أن يكون عليه، وهو موجود بالنسبة للقارئ مثلما يكتشفه في هذا النتاج وليس بشكل آخر. والحضور الانساني للمؤلف في العمل هو حضور فنان تعجز المعلومات المستقاة من أي مصدر آخر غير هذا العمل، أن تعلمنا عنه شيئاً يستحق الذكر، ويقول (فاليري): إنه **«لامعنى لقولنا إن فلاناً قد ألف هذا العمل أو إنه يدعى (موزارت - Mozart) أو (فرجل - Virgile** لأنه لا اسم لمن يخلق فناً....»

لم هذه الرغبة الملحة إذن في منحه اسماً؟ ولم البحث - على وجه الخصوص - في إقامة معادلة خداعة بين شخصية السيرة ومؤلف النتاج؟

يصر (فاليري) على أن **«مايمنح المؤلفين القيمة والبقاء هو ليس كونهم أناساً بقدر ماهو كونهم أكثر من ذلك بقليل»**

و (مالارميه) على ما أتصور، هو الذي قال عن الراقصة بأنها ليست امرأة ترقص وذلك: أولاً - لأنها ليست مجرد امرأة وثم لأنها لاترقص. وقد استطاع (فاليري) **أن يستعيد لحسابه الخاص هذه الصيغة** ليقول بأن المؤلف ليس بإنسان مجرد، يسرد حياته لأنه ليس بمجرد إنسان أولاً، ولأنه لايسرد حياته ثانياً.

وسنعيد - توخياً للسهولة - هذه الجمل بنظام معكوس. لايستطيع الانسان ان يسرد حياته في الأدب حتى وإن اجتهد في ذلك. ويستند (جيد) في هذا الشأن الى حالة (بودلير) فيقول عنه: **« هذا الفنان الذي لامثيل له في الدهاء يقع في البلاهة المدهشة حالما يتكلم عن نفسه»**. وقد لايندهش (فاليري) بقدر (جيد) لو كان في مكانه؛ بل إنه على العكس تماماً، يستوضح هذه الظاهرة على أحسن وجه. فحالما يشرع الانسان بالحديث عن نفسه ويسرد حقيقة من يكون، فإنه يخضع - كما يرى فاليري - لمتطلبات أخرى غير متطلبات فنه ويتوقف بذلك عن العمل كفنان. ألم يكن (جيد) هو الآخر مصراً على أن «النفاق هو أحد شروط الفن»؟ فالفن بطبيعته ذاتها هو نقل موضع الحياة في سجل آخر غير سجل الحقيقة كما ندركها بمعزل عن الفن. ألم يكن (فاليري) يعرف الأدب بمعارضته لوسائل الفكر الذي يعمل لذاته؟

وها هو يقول في مجال آخر بأن «.. **البهجة التي تحدثها الآداب عند الآخرين تنطوي بطبيعة اللغة ذاتها على كمية من الأخطاء وسوء الفهم الضرورية جداً حتى إن النقل المباشر والتام لفكر المؤلف قد يؤول الى إلغاء وتلاشي أجمل آثار الفن»، في حين نجد أن ذلك غير ممكن في عرف (فاليري) الذي يوجز قائلاً: «لايمكن إدراك الحقيقة في الأدب.»**

وكما ينفصل الفن عن الحقيقة المألوفة يومياً، يتميز المؤلف، أيضاً، عن الناس العاديين. ويرى (فاليري) أن الأدب يرمي بطبيعته «... لسرد حديث كائن أكثر نقاء وجبر وتاً وعمقاً في أفكاره وأكثر نشاطاً في حياته وأكثر أناقة وسعادة في كلامه من أي شخصٍ حقيقي». إن هذا الحديث العجيب الذي يجعل ممن ينطق به شيئاً ما أكثر من مجرد إنسان، مدين بطبيعته الاستثنائية - على حد تعبير فاليري - «للأيقاع والتجانس اللذين يدعمانه».. أي لخصوصيات اللغة. والنتاج الأدبي في الواقع، ليس بصنيعة إنسان بقدر ماهو حصيلة التعاون بين المؤلف واللغة. ويشرح (جيد) فكرته عن هذا الموضوع بمصطلحات فاليرية للغاية إذ يقول: «**ليس العمل الفني هو دائماً حصيلة انفعال يتجسد. أو يمكن لهذا الانفعال في أقل تقدير أن يولد، لا من الفنان ذاته، بل تلقائياً أو بتأثير صدمة الحياة.**»

إن مادة العمل الفني بشكلها الخام - كالألوان والأصوات والكلمات والايقاع والحجارة أو الصلصال المراد قولبته - قد تكفي لجعل الفنان يستغرق في الهذيان الخلاق.... فباخ - Bach وفيدياس Phidias ورافائيل Raphael لايريدون [ترجمة] شيء على الاطلاق، ولايبحثون لنتاجهم عن ضرورة أخرى سوى الجمال. إنما يأتي الانفعال وبشكلٍ طبيعي ليتموضع في إطار هذا الشكل الجميل مثلما سكنت شرارة Promethee المنشطة في تمثال Pandore الذي صنعه. ويبدو الشكل هنا كمولد للأنفعال الذي يسكن فيه حتى إنه يحدث أحياناً لهذا الشكل أن يثير الأفكار التي يعبر عنها هذا الانفعال. فإذا كان القانون الذي يخضع له الشاعر لكتابة شعرٍ منتظمٍ على سبيل المثال، يبعد عن الوجود الكثير من الامكانات الجميلة، فإنه بالمقابل يستدعي من بعيد جداً «حشداً من الأفكار التي لم يكن يتوقع لها الادراك.».

كيف نميز إذن في العمل الفني الحضور الانساني الذي يبعث الحياة فيه؟ لأن التركيب الخاص للنتاج يتناسب بالضرورة مع التركيب الخاص للذهن الذي ينبثق عنه. يقول (جيد): «**إن الكاتب حينما يطلع الناس على مثله الأعلى يكون قد قام برسم شخصيته**» والنتاج لايحوي معالم شخصية مؤلفة فحسب، إنما هو الشخصية بعينها، وعلى الناقد ألا يبحث عن الانسان في النتاج بل أن يتعرف على إنسان النتاج، وكما تدوم وحدة الشخصية في الحياة عبر أكثر العوارض اختلافاً، فكذلك تدوم «شخصية النتاج» ان صح التعبير عبر كل تغيراته.

أما فاليري الذي يستوحي فكرته من (بو- Poe) فهو يرى في هذه الحقيقة مفتاح العمل الأدبي إذ يقول: «**القوة في نظام بو هي في آن واحدٍ وسيلة الاكتشاف والاكتشاف ذاته. وهذا تصوير رائع فالكون مبني بحسب خطةٍ ينعكس تناسقها العميق بشكلٍ أو بآخر في البناء الداخلي لفكرنا. والفطرة الشعرية ملزمة بأن تقودنا الى الحقيقة بشكل أعمى.**

وغالباً ما نجد عند الرياضيين أفكاراً مماثلة لتلك الأفكار. ويحدث أن نجدهم لا يحسبون مكتشفاتهم كعملية «خلق» لقدراتهم التركيبية وإنما كتحصيلات قد يستحوذ عليها اهتمامهم في كنزٍ من الأشكال الطبيعية الموجودة سلفاً. كنز لايدرك إلا بلقاءٍ نادر من الدقة والحساسية والرغبة.»

وكتاب (**الانسان والقوقعة**) L' Homme et La Copuille الذي كان من الواجب ذكره كاملاً، يوحي للقارئ بما يمكن عليه النقد الأدبي الحقيقي. وها هو فاليري يستلهم كرة أخرى من بو ليوضح للناقد الظروف التي يمكن أن تكفل النجاح في تحصيلات من هذا القبيل: «يرى بو إنه لايمكن ادراك الحقيقة التي يبحث الناقد عنها الا نتاج مباشر لحدس يصير الاعتماد المتبادل بين أجزاء وخصائص النظام الذي يتأمله الناقد حاضراً وملموساً للذهن. وهذا الاعتماد

المتبادل يمتد للحالات المتتالية للنظام الذي تتماثل السببية فيه. فالسبب ونتيجته يمكن اعتبارهما كبديلين الواحد عن الآخر بالنسبة للنظرة التي قد تعتنق مجمل الكون.» ولاعلاقة «للأنتهاء المباشر للحدس» الذي نحن بصدده بالفكر الذي قد يعدّ العمل الفني كموضوع. «إنه، كما يقول فاليري، يتطلب - على العكس - مشاركة حيوية تختلف تماماً عن فهم النص.».

و (جيد)، الذي يعرف حق المعرفة هو الآخر، بأننا «لانحلل الانفعالات كما قد نفعل ذلك مع الظواهر الفكرية»، يؤاخذ (بارس - Barres) على عدم معرفته أو عدم رغبته في «مصاحبة» الكاتب الذي يتكلم عنه. غير ان هذه الكلمة قد لاتعني شيئاً يعتد به بالنسبة لفاليري. فمن يقصد «مصاحبة» كاتب

يحتفظ كثيراً بشخصيته ويصون بذلك كل ما يفصله عن النص الذي يقع تحت عينيه. فيما يرى فاليري ان اتصالنا بالعمل الادبي يجب ان يكون مباشراً وحيوياً - إنها تجربة حياة بأكملها ولكنها غير حياتنا بالطبع. كنت أثير عند فاليري نوعاً من الحلم الخلاق الذي يتحرر فيه ضمير الكاتب الى حد ما من سيطرة فكره الحديدية ليتابع اندفاعات أكثر عمقاً وإن كانت أقل وضوحاً. وسنرى إن حالة من الحلم المماثل بالنسبة لـ «فاليري» قد تقدم للناقد إمكانات مماثلة. وربما تدهشنا كلمة «حلم» هنا، إلا إننا يجب ألا ننسى أن «الفطرة الشعرية» ملزمة بأن تؤدي بنا الى الحقيقة بشكل أعمى كما يعتقد فاليري - ولسوف نرى كذلك أن «فاليري» نفسه لايتراجع أمام هذه الكلمة المفاجئة. وفي هذه الحالة، إذن - «و بفعل الادراك الواضح» على حد تعبير (رامون فيرناندز Ramon Fernondez) - يستسلم الناقد ويخرج من نفسه إن صح التعبير ليتلاشى في النتاج الذي يتأمل فيه.

ولايتعلق الأمر بالنسبة إليه في الحكم على النتاج أو في شرحه بحسب نظام فكري أو ملموس يبقى بالضرورة غريباً عند الناقد بل يتعلق الأمر على العكس بالخضوع لتجربة تكف عن أن تكون غريبة عنه حالما يعارضها شيء بآسمه. بيد أن الحلم على طرفي نقيض مع الفكر فهو يوفر له الامكانية بذلك كما يشير (فاليري) قائلاً: «في الحكم تركيب أوتوماتيكي مع كل شيء وبلا تحفظ. فإن أنت حكمت بشيء على فان هذا الحكم يطرد كما لو كان غريباً عنه والحكم لايتبع الانطباع لير بطه بنظام واضح وموحد يضمن ويحدد حقيقتي ونظامي، ولكن هذا الحكم يخلف انطباعي وقد يمحوه تماماً أو قد يعدل من هيئته بدلاً من تعزيزه. فنفكر كما نصطدم.» ومن هنا فإن الفكر لشبيه بذلك النور الذي لانستطيع ان نحجبه أو أن نمنعه من حرق الاكثر ون الذي نبحث عن متابعة مداره بالضبط. ومثل هذه الصدمة لاتحدث في الحلم. وفي الحالة التي نتحدث عنها لاشيء يتدخل بين القارىء والصوت الذي يصغي اليه. ان هذا الصوت يغني فيه ويستعير عند الحاجة صوته الخاص به كي يسمع. «في الحلم - يقول فاليري - لايتميز الفكر عن العيش ولايتأخر عنه. إنه ينظم كلية الى بساطة العيش والى تقلبات الكائن تحت وجوه وصور المعرفة.»

وإلا فماذا عسى أن نريد اليوم من النقد أن يفعل سوى هذا بالذات؟

في الشعر السبعيني

استرجاع أولي

○ فاروق يوسف

● حرفة الشاعر

الازمة التي يقف الشعراء على مشارفها، قد لا تكون واضحة حتى بالنسبة للمهتمين بشؤون وعلاقات الثقافة أو التربية او امور الفكر وانشغالات العقل الاخرى، فمن الطبيعي ان تكون الهوة متسعة بين الشاعر والمتلقي العادي، على الاقل في قياس العمق الشعوري للنظام الايقاعي المكون من مجموعة من الكلمات، والذي تعارف الناس على تسميته بالقصيدة.

ان هذه الازمة التي تتضاءل اهميتها حيناً، وقد تتعمق احياناً كثيرة بحيث يجد الشاعر او يكتشف ان جميع الخيارات المدروسة ما هي الا محض وهم، او تفاعل ايحائي ليس الا، هذه الازمة مصدرها الوحيد الفعل الذي يؤديه الشاعر، والذي يعتمد اساساً على تفاصيل الحرفة التي يكون الشاعر منغمساً ضمن حدودها المعلنة وهو يكتب الشعر.

حقاً، ترى ما هي حرفة الشاعر، وما هي الدوافع الداخلية التي تدفعه صوب انجاز فعل من هذا النوع؟ باديء ذي بدء، علينا ان نعترف بفشل كافة المحاولات التي تحاول التعرف بدقة على تفاصيل هذه الحرفة، لا لشيء، الا لأن الشاعر يقوم باداء فعل تخيلي، اي غير مرئي قبل الاقدام على الكتابة، اولنقل صراحة، قبل الانجرار وراء لعبة الكلمات المجانية والقاسية في آن واحد.

اذن. الكلمات وهي المنظومة الصوتية (المرتبطة بالقدرة على النطق) لها علاقة اولية واساسية بحرفة الشاعر. والكلمات هنا لا تأتي منفردة، بل تكوّن نظاماً ايقاعياً، (صوتياً وتشكيلياً). اذن فهي اللغة، بكل عناصرها وشروطها ودوافعها البلاغية.

اللغة تشكل المادة التي يستعملها الشاعر في اداء حرفته، مثلما يستعمل الحداد الحديد، النجار الخشب، الرسام الالوان، وهكذا. غير ان اللغة ولكونها خاضعة لاستر سالات غير مرئية، اي انها دالة على وجود ميتافيزيقي، لا تأتي بمفردها، ولا تعبر عن نفسها دائماً. فمثلاً. لانأخذ كلمة «المحيط». التي تعني اصطلاحياً تلك البقعة المائية الكبيرة التي تفصل بين القارات، او اكبر البقاع المائية. هذه الكلمة تعني وتوحي في نفس الوقت. وهي توحي بمقاييس وعناصر تكوينها المختلفة. توحي باللون، وبالسعة، وبالعمق. وتوحي اخيراً باشتمالياتها، أو اشتمالية المعنى.

هذه هي حدود البلاغة التقليدية، اذا لم نقل العامة.

في الشعر هناك معنى افتراضي يؤثر في امكانية هذه الحدود على الاستيعاب. وهذا بالطبع يؤثر في طبيعة تكوين جذر الكلمة. كما قلت توحي كلمة المحيط، باللون والعمق والسعة وغيرها من العناصر، بالطبع يكون الشاعر، قبل البدء بالكتابة مدركاً لكل هذه الدلالات، اي انه يعرف بشكل واقعي ان كلمة محيط تعني، اللون الازرق. والسعة الهائلة، والعمق اللا محدود، والاشتمالية الداخلية

المركبة والغريبة. ولكن هل يكفيه ان يتحرك في حدود هذه الجغرافية، التي هي جغرافية الكلمة بشكل سائد ومتعارف عليه بين رجل اللغة والمهندس والطبيب وبائع الخضار؟

حينذاك، تشبه العملية، الفعل الداخلي الذي يدفع الطفل الى كتابة كلمة «شمس» بالقرب من الشمس التي رسمها على ورقة بيضاء، ظناً منه، ان الناس لن يدركوا ان ما رسمه يمثل شمساً.

اعتقد، اننا قبل كل شيء، يجب ان ننتبه الى السبب الذي يشكل الدافع الذي جعل الشاعر يتوقف ازاء كلمة «محيط». اذ ان القصيدة، بالرغم من سرعة كتابتها وسرعة قراءتها ما هي الا مجموعة من التوقفات الطويلة بين كلمة واخرى. التي تحدث في الزمن الذي يسبق الكتابة، وهذا الزمن، هو الذي يستغرقه اداء الفعل التخيلي، الذي يكون الشاعر اثناءه متوقفاً عن اداء أي عمل عقلي، بشكل مباشر أو غير مباشر.

وبما ان المنطق الاصطلاحي له علاقة صميمية بحركة العقل، وطبيعة تموج خطوط ارساله واستلامه، فانه يكون منعدماً في اطار زمن الفعل التخيلي، الذي يشكل حاجزاً بين الشاعر وبين الاداء العلني لافعاله.

هنا يتبادر الى الذهن، ان الكلمة، اي كلمة تقع ضمن مفهوم الاداء العلني للفعل، فأين يكون موقعها في الزمن الفعلي لحالة الخلق، اي زمن الفعل المتخيل؟

برأيي، ان الكلمة حين لا تكون منطوقة أومقروءة، تكاد تكون غير موجودة بمنطقها البلاغي السائد، والعام. وبما ان الشاعر يكون بحاجة الى مقياس شديد الحساسية لقياس درجة ارتقائه وسط حمى غريبة تصيبه، وسط جوملتهب من الأفعال التخيلية، اي انه يكون كمن يتلمس جداراً غير مرئي، وهويسير في كهف معتم. آثاريديه على الجدار تشبه الى حد بعيد الكلمات، قبل ان تكون منطوقة او مقروءة.

اي، ان الكلمة تكون اثراً تلمسياً، قبل ان تكون دلالة اصطلاحية. وقيمة هذا الأثر تقود الى معناه، لذلك نرى ان معنى الكلمة المنطوقة، بعد ان تتحول الى بعد اصطلاحي جديد، يكون مختلفاً بين شاعر واخر، حسب اختلاف قيمة الأثر.

ولو نرجع الى كلمة «محيط». فلقد وردت في احدى قصائد زاهر الجيزاني، والمسماة «الرباط»، هكذا:

«وكأنها تحتج في نظرات أنثى القرش

تدفع بالرتاج، وتملأ الاقصى، وتحملني

«على ظهر ـــ المحيط ـــ يدا سجاحْ.»

«خيط الدم من أقصى ـــ المحيط ـــ الى ـــ المحيط ـــ»

في الاستعمالات الثلاثة السابقة لم يتحقق الشاعر سلفاً من الصلة الدلالية بين المعنى المأثور، وبين المعنى المرتبط بالفعل المتخيل الذي يشكل العمود الفقري، اللامرئي للقصيدة. هذا يقودنا الى ان هنالك نوعين من الضرورة، الاولى خاصة وان اللغة مرتبطة، ولابد من ارتباطها بضرورة معينة. الاولى، ضرورة بلاغية، والثانية ضرورة شعرية، باطنية، الضرورة الاولى تكون عامة ومشاعة ومتفق على قوانينها وتركيبتها وصلة عناصرها، والثانية تكون خاصة، وشخصية الى حد بعيد، وهي احدى النتائج لمجموعة انفعالات واشتباكات الشاعر باللغة. وبرأيي ان هذا هو السبب الذي يجعل من سيادتها امراً طبيعياً بالنسبة للشاعر، ولذلك نجد الكثير من الشعراء، لا يعير ون اهمية فيما اذا استطاع المتلقي معرفة الجذر اللغوي المستحدث للمفردة. لان هذا الأمر، يكون ثانوياً ومنتهياً بالنسبة لهم خاصة بعد الانتهاء من كتابة القصيدة، وتحولها الى شيء خارجي، اي خارج كيان الشاعر.

وهذه المسألة، برأيي، تشكل عائقاً كبيراً بين المتلقي وفهم الشعر الحديث. لقد اخذني بحث الشاعر في المفردة بعيداً، كما اعتقد، وانا اعتذر، غير ان اهم شيء، أريد ان أؤكد عليه، هو ان هذا البحث الذي لايمت، عادة، بصلة الى الاصول، والقوانين المشاعة، وعالم المنطق والبلاغة الشائعة والمتفق عليها، لابد وان يجرد المفردة من آلية المعنى، اي انه يجعل الشاعر على استعداد دائم للبحث عن معنى مختلف، وقد يكون نقيضاً، للمعنى الشائع، وهذه المسألة جديرة بالتوقف، اذ ان هنالك الكثير من التساؤلات تتعلق بها، وتثار حولها، لان المتلقي اذا لم يستطع استيعابها، فانه لن يستطع استيعاب الكثير من الامور الجوهرية التالية التي تطرحها القصيدة الحديثة.

في الشعر الحديث، من المؤكد ان الكلمة تخضع لضرورة باطنية، استبدالية، اي انها تتخلى عن مهامها في التوضيح والتفسير، او التقرير الواقعي، انها بالتحديد وسيلة لاستبدال منطق الوعي الداخلي، بمنطق صوتي خارجي، اي ان مهامها تنص، هنا، على تحويل الطاقة الشعورية الداخلية الى ايقاع صوتي، او تصور صوتي، بامكانه ان يشكل امام المتلقي وحده شعورية كاملة وبالتقاء الكلمات وتصادمها فيما بينها، تكون هذه الوحدات الشعورية المقصودة جاهزة لان تكون بديلاً عن الوعي الداخلي، الذي يكف في هذه الحالة عن النمو.

اي ان نمو الوعي الداخلي تم في غياب الكلمات، وفي عزلة تامة عن البدائل الواقعية. وإذا افترضنا حضور هذه البدائل، فان اتجاه المبدع لابد وان يتغير، فينصب جهده آنذاك على البحث عن حل منطقي، ومدروس للمعضلة او المأزق الذي يعيشه ويتم ذلك عن طريق الفلسفة وليس عن طريق الشعر.

اذن، فالاختلاف ليس في الهدف، وانما في طبيعة المقول امام المعضلة. ان الحديث عن جنون الشاعر وجنوحه الى ما هو غير معقول، واقعياً، قد يكون مبالغاً فيه بعض الاحيان، غير ان ما يحدث قد يجر الى هذه الموضوعة، فالشاعر يواجه معضلاته واحداثه النفسية بمعزل عن حضور الاسلحة الثقافية والفكرية والتر بوية والاخلاقية، التي تكون ممثلة من خلال مجموعة كبيرة من الكلمات التي تؤدي دور البديل اللفظي عن الحالة المحسوبة. وفي احسن الاحوال، تكون الكلمات فيما لوحضرت ممثلة لايقاع، وجرس صوتي. مموسق اي انها لا تمثل، ولا توضح، ولا تفسر ايضاً، وهي تكون في هذه الحالة مجرد اصوات، كما هي اصوات الطبيعة، واصوات الحيوانات. وحضورها قد يمنح الشاعر قوة نفسية قادرة على اختزال المسافة بينه وبين الطبيعة.

في هذه الحالة، يكون الشاعر، موضوعياً. في حالة غياب. اويكون الحاجز الذي لايمنع عنه وصول الاغاثات الموضوعية والواقعية هائلاً بشكل لا يصدق، ولهذا فان زمن الصمت العقلي لا يكون لائماً اومنسجماً مع قوة الفعل التخيلي، الذي يتم اثناءه، والمدفوع بقوة الاحساس بالاختلاف والتناقض الى درجة التضاد المعلن بين وسائله في الخلاص، وبين الوسائل الاجتماعية العامة، ولان الشحنة الشعورية، تكون قوية ومندفعة في باديء الامر، لا تكون الكلمات متتالية بشكل واقعي، اي الكلمة لا تقود الى الكلمة التي تليها، والتتابع اللغوي

لا يتم وفق منهج واقعي موضوعي، بل ان حالات القطع التي تليها، والتتابع اللغوي لا يتم وفق منهج واقعي، موضوعي، بل ان حالات القطع هي جوهرية، ويكون فعلها منسجماً مع شمولية الفعل التخيلي. الذي لا يهمه الكلمات بحد ذاتها، الا بعد ان ينهي مهامه الباطنية في تأسيس الشعور الكامل بالحالة.

●فوضى أم نظام جديد

التتابع الذي يريده البشر، مختلف، باختلافهم، غير ان هنالك نمطاً شائعاً بين الناس، يميلون له، ويهتمون به الى درجة اعتباره النمط الوحيد، الذي يعبر عن سلامة الاحساس المنطقي بالعالم وبالنفس لدى المتحدث. ذلك النمط، هو الذي يبنى على اسس تتابع منطقي تكون الكلمات فيه متسلسلة لنقل فكرة معينة، اي ان يكون تتالي الكلمات موضوعاً ومرصوفاً من اجل خدمة فكرة معينة. يراد إيصالها الى المتلقي. ونسي البشر ان هنالك انماطاً اخرى من التتابع. هي بحد ذاتها قادرة على ايصال المتلقي الى جوهر الفكرة عبر الوقوف به على مشارفها، وهذا ما اكدته الانجازات الهائلة للسينما الحديثة والتي استفادت منها كثيراً الرواية الحديثة.

قبل كل شيء، فان هذا التتابع موجود في الشعر منذ الازل. وهويشكل عنصراً اساسياً من عناصر بصورة الروح الشعرية.

يكون الشاعر مدفوعاً الى اختيار هذا النمط الشكلي، محكوماً بضرورات داخلية، تفرضها طبيعة انفعاله باللغة، ولذلك يكون نسق التتابع خالياً تماماً من المنطق العقلاني، او يشتمل على شيء قليل منه، حفاظاً على الصلات العامة، تبعاً لشدة أو انخفاض هذا الانفعال، اذن فدرجة الانفعال تحدد طبيعة النظام اللغوي المستحدث.

لقد تعارف الناس على تسمية كل ما يشذ عن القاعدة العامة بالفوضى. ولهذا فهم يطلقون في معظم الاحيان على الانظمة اللغوية المبتكرة من قبل الشعراء (ليس هنالك نظام واحد)، محاولات عبثية، فوضوية، غير مفيدة، وغير مجدية، الى اخر القائمة من صفات الشيء الشاذ، المنبوذ، من قبل المجتمع.

الحقيقة، هي غير ذلك. ودليل ذلك اقبال الناس المتزايد على قراءة الشعر الحديث، وتذوقه، ومنهم ما يمكن فهمه، حسب درجات الاحساس والتذوق والانغماس. غير ان من المؤكد ان الشعر الحديث سعى دوماً الى قلب المعادلة، حاول دائماً ان يقف الى جانب النقيض، الضد، الذي لا يحاول زحزحة طريقة البشر المألوفة في تلقي اللحظات الجمالية، واحراجهم، في صميم تعلقاتهم فحسب، بل يحاول تغيير وقلب قوانين هذه الطريقة، بخلق نمط مختلف يقف بموازاة النمط السائد، في التذوق والتماس والتعرف والكشف.

لقد كشف شعراء محدثون عديدون عن مواهبهم الفذة في الامساك باللغة واخضاعها لمشيئة الفعل التخيلي الذي يتحكم بحركة وعيهم ونمو انفعالهم اللغوية واختلفوا فيما بينهم على تحديد سمات ومظاهر جغرافية اللغة، فبعضهم انحاز الى التطرف وتجاوز السيادة البلاغية، وفي مقدمة هذا البعض، يقف «ادونيس». اما البعض الاخر، فقد اختار ان تبقى علاقته باللغة، سليمة، فيها شيء من جنوح المخيلة نحو تأسيس بلاغتها الخاصة التي تحتفظ ببعض الخيوط قوية، وممدودة الى البلاغة الشائعة، وخليل حاوي مثال بارز لهذا البعض.

وبالرغم من اختلاف الشعراء في هذا المجال، غير ان الشاعر، اي شاعر منهم، حريص كل الحرص، على ان تكون وسيلة اتصاله بالفعل الباطني قوية، ومتماسكة، ومكونة من عناصر مختبرة ومحكمة، وهذه الوسيلة، بالطبع، هي اللغة. وحرصه على قوة وتماسك هذه اللغة، يدفعه الى عناء مضاف من اجل ان تكون بنية السقف اللغوي مؤسسة بشكل مكشوف بالنسبة له على الاقل. وهذا يجعل المتلقي قادراً على التعرف بسهولة على انجاز الشاعر، بدون شعوره بالحاجة الى مراجعة اسمه، ذلك ينبع من ان الشاعر، الذي يكون المتلقي بصدد قراءة قصيدته، قد استطاع بنجاح، أن يؤسس لانفعاله المتخيلة نظاماً لغوياً، مجموعة من الايقاعات والاصوات، تكون بمثابة البديل الموضوعي لاحساسه الداخلي المبهم.

علينا ان نقر الان، في هذا العصر، اكثر من العصور السالفة، ان ما يؤسسه الشعراء من انظمة لغوية، نادرة، تشكل فتحاً حقيقياً ليس في جدار اللغة فحسب، بل في جدار الحياة ايضاً، والدليل على ذلك الاثر القوي والعميق الذي تركته بصمات الشعر على سبل الابداع الاخرى، كالرواية والسينما والتشكيل والغناء.

●الاسترسال في الوهم

كل ما ذكرته لا يعني اندماجاً بين الفعل المتخيل واللغة، وهو في الوقت نفسه لا يعني القطيعة. الخطأ الذي ارتكبه خزعل الماجدي في قصائده المتأخرة التي نشرت بعد «يقظة دلمون» يكمن في انه سعى الى تبسيط بنية الفعل المتخيّل، فبالرغم من التقنية العالية التي جعلته متفوقاً على نفسه، فانه سعى الى تنضيج احداث الفعل الباطنية اثناء عملية الكتابة، اي انه انشغل بحدثين في وقت واحد. عاش قوة الفعل وسعى الى تسجيله في نفس الزمن، اي انه سعى الى الغاء زمن الوعي، او محاولة ادماجه في الزمن الواقعي، بحيث يكون الناتج من هذا الخليط غير المتوازن، وغير المنسجم، زمن من نوع خاص.

غير ان الامر ليس بمثل هذه البساطة التي تصورها الماجدي، اونزع الى اختراعها. فاستمراره في الاداء الظاهري للفعل المتخيل اثناء نضوج عملية التخيل، ادى الى ان يكون الفعل المتخيل خاضعاً لضرورات الكتابة. وخاصة ضرورة البلاغة التي تقف أزاء الضرورة الشعرية بمزيد من الريبة والشك.

يكون علينا ان نتحقق من ان الماجدي حين تخطى الحاجز الفاصل بين الضرورتين قد استرسل في وهم عتيق حاول اجدادنا، عبر مخيلات فذة اقرار وجوده كحقيقة شعرية هامة.

في الجانب، وقعت قصائد كمال سبتي ضحية لمعضلة نقيضة للمعضلة المذكورة سلفاً. اذ ان هنالك دائماً، زمناً ميتاً. يسكن ما بين زمني القصيدة. هذا القطع الزمني الحاد والطويل، خلق هوة كبيرة بين الانجاز المتخيل، والانجاز الفعلي. اي ان الكلمات لا تشكل حاجزاً عاكساً للوقائع التي يشتملها الفعل المتخيل وهي لا تمت بصلة معلنة للضرورة الشعرية. لقد كان خطأ كمال يكمن في انه ضخم قوة الذهن، موضعياً، امام عينيه، معتبراً اياها القوة الاساسية والسائدة التي يستطيع الشاعر استخدامها في توليد اللغة. ولكن النتيجة كانت بعكس ما كان الشاعر يشتهي، اذ ان معظم الولادات كانت قيصرية، ومتعبة، بينما ظل الفعل الشعري اقوى بكثير من القصيدة المنجزة كمظهر خارجي.

من البديهي، ان نعرف ان ما يمكن ان نقوله، ليس هو بالضبط ما يجب ان

يقال، هذه الفجوة الموجودة ابداً بين المعنى وما يمكن ان يؤديه من جهة، وبين المعنى كعنصر مقصود وبين اصوله التي تبقى خفية، ولن يعرضها للقوه كأجزاء الا المعنى ذاته.

هذه المسألة اساسية في فهم معنى قلق الشاعر ازاء اللغة. فهي غير قادرة، برأيه، على اداء المعنى، ومن الطبيعي ان تكون هنالك حالات شاذة. يكون فيها التطابق بين المعنى والاداء وارداً، غير انها قد لا تمت الى الابداع بصلة دائماً.

الرهان على اللغة، هو الحالة الصحية، والملازمة للشاعر.

والاداء مرتبط بحركة عناصر وصفات عديدة تمتلكها اللغة، داخلياً، منها القدرة على الانتشار، الليونة والمطاطية في التماس مع فجوات الشعور البعيدة، ثم الصدفة التي تجعل اللقاء ممكناً بين نوع لغوي، وشعوري متعينين

بعض الشعراء يكتفي بحدود مدركة، او معينة لتلك الصفات. ومن ثم يبدأ بالنظر الى جغرافية حركة وعيه، بينما يستمر البعض الاخر في الرهان. ومن هؤلاء، فيصل جاسم، في الاسلاف وفي ما بعدها هنالك تحدٍ واضح لاصول اللغة، لحركتها، لصفاتها، ويحدث ما هو اكبر حين لا يحاول الحيلولة دون ان تشغل الحيز الاكبر في الوعي، اي حين تكون الشاغل الاساس لحركة الوعي.

رعد عبدالقادر، كانت له بدايات في مثل هذه التجارب في «مرايا الاسئلة» غير انه استطاع ان يوظفها فكرياً، ولذلك نرى انها قادرة على الفناء في لحظة اندماج فكري، اوبمعنى اخر، انها تكون موجودة كايقاع وكصوت في لحظة انبثاق المعنى. المعنى لديه هو الجوهري.

بينما يكون الجوهري لدى فيصل، الحالة اللغوية التي يعيشها ذلك المعنى والادهى من كل ذلك، ان القصيدة واضحة لدى الطرفين.

●الحاجة الى الرعية

حتى في اقصى الحالات التي يتوصل اليها الشعر الخالص في تقديسه للكلمات كايقاع وكمظهر صوتي، تبقى الكلمات ليست هي الغاية. وقد لا تكون في الوقت ذاته الوسيلة، بل هي خليط من الحالتين. ففي حالة تأمل الشاعر لباطنه تضيع الكثير من الكلمات. ويضيع معها الكثير من الشعر، حتى نحس ان هذا التأمل قد بدد الشاعر او انه اهدر طاقاته التخيلية.

وهذه العلاقة الحرجة التي تربط ما بين التأمل والكلمات، وتضع احياناً فاصلاً فيما بينهما تدفع الشاعر، بعض الاحيان، الى البحث عن موضع له في الخارج العياني، وبالتحديد عن مظهر منعكس عن باطنه، او ذاته، حتى وان كان هذا المظهر لا يتحرك الا وفق ارتخاء افقي. ومن هنا يأتي اتجاه الشاعر الى الاشياء، كوجود فيزيائي محض، اولاً، وكمرآةٍ عاكسةٍ ومنعكسةٍ في الوقت ذاته، ثانياً.

ولكن، هل تتخلى الاشياء عن فعاليتها، التي من اجلها قد وجدت، ومارست حقوقها الفيزيائية؟

هنا يجيء دور الكلمة.

فالشيء حين لا يكون موجوداً، بشكل مرئي، ليس هو الشيء ذاته حين يكون موجوداً، يحدث هذا في اغلب الاحيان. وفي الحالة الثانية يكون مجرد كلمة. كلمة منطوقة ذات دلالات واقعية وحلمية حسب الحاجة الشعورية التي يكون قرارها هو سيد الموقف.

في الشعر، ولانه ارتباط ما ورائي، غالباً ما تكون حالة الغياب هي الارض التي تعد، او القادرة على ان تعد. ولذلك تكون الكلمة هي المعادل الموضوعي، الذي ينقل الشيء من حالة الوجود العام، والمعلن، الى حالة الامتلاك الخاص والسري، بكل الصفات التي تمليها هذه الحالة.

في هذه الحالة، يكون الشاعر هو المالك، او بشكل ادق، المؤهل للعناية بالاشياء، وتكون الاشياء هي الرعية التي يُعتنى بها.

تتحول هذه العناية لدى سلام كاظم الى رغبة معلنة بالامتلاك. الى حد انها قد تؤدي بعض الاحيان الى مسخها وتحولها بشكل نهائي عن اداء مهامها، او انعكاساتها الواقعية والوجدانية. انها، تنتقل من محور ذاتها، الذي أسسته الى محور الجمع الشعوري، المرضي، الذي يعيشه الفرد في اعماق الشاعر. وبدلاً من ان يقود الشاعر الاشياء الى لحظة كشف جديدة، والى لحظة حياة مختلفة، يقودها الى لحظة هلاك نهائية.

فالحدود بين رعاية الرعية وامتلاكها تكاد تكون منعدمة الوجود لشفافيتها، غير انها بمقياس النتائج النهائية والتأثيرات تعد الخيط الفاصل بين الجنة والجحيم.

في تجربتي البسيطة والمتواضعة، شيء من معاشرة الاشياء، والاحساس بوجودها، غير ان الامور تكاد تكون مختلفة تماماً عما جرى للشاعر سلام كاظم. فالشيء حيٌ بالنسبة لي بمقدار تلامسه بجلدته، اي ان حياته، واحتفاظه بهيبة انفاسه، حدث مقدس، ودليل حيوية وعافية غير معقولة.

صحيح ان هذه الحيوية، التي تسكن جسداً جامداً، تأسرني، وتحيطني بجاذبيتها، غير انني لم اشعر في يوم من الايام برغبة الامتلاك تأخذني بعيداً، فما يأسرني فيها، انها تظل مكتنزة بالاسرار، بالعلامات الهامشية العابرة، بالايماءات، بالرغم من المحاولات القاسية التي تسعى الى تجريدها، وحصرها ضمن وظيفتها الاستعمالية المعلنة. او الايمان بواقعية حالتيها، اي انها مجرد وحدة تشكيلية في التكوين الطبيعي العام.

هنا، الشيء يتحول الى واقعة، حدث نفسي من نوع خاص. ستكون له علامات بارزة في مستقبلي، بقدر ما يثير ذكرى معينة، اي انه ينفض التراب عن الماضي وفي الوقت ذاته يقودني صوب مستقبل مجهول.

لم اشعر في يوم ما، انه تحول عن مكانه. فالصخور الكبيرة البيضاء التي اثارت (هنري مور) بقيت في مكانها على شاطيء البحر حتى لو وضعت وسط حديقة كبيرة في زيورخ، كذلك الاعشاب اليابسة الصغيرة لم تنعطف عن الساقية لانها وجدت المنزل الارحب في قصائد سعدي يوسف. لهذا السبب بالذات اشعر ان الشيء. بالرغم من تحولاتي النفسية ازاءه، بقي واقفاً عند محوره الخاص، وانتهاكه الشخصي. صحيح انني حاولت ان أضيف أو ألمح بالتشخيصية التي تتلبس الاشياء، اذ انني اكثر من مرة وانا اقف ازاء منضدة، او سرير، أوكرسي احسست انني اقف ازاء كائن ما، غير ان كل هذا لم يدفعني باتجاه التفكير بضمه الى حاشيتي، او رعيتي. . وبقيت الكلمات هي الرعية التي تشغل حيزاً كبيراً في كياني.

المختبر السبعيني

من كل ما ورد من استرجاعات، نستطيع ان نعرف ان تجربة الشعر في السبعينات العراقية لم تتم في مختبر رؤيوي صغير، ومعتم، بل لقد كان المختبر السبعيني واسعاً سعة الطرق التي حاول الشعراء السبعينيون تشييدها، من اجل ان تربطهم بفن الشعر من الداخل، واكبر الادلة على ذلك، ان اول الاسئلة التي طرحوها، كانت تتعلق بحرفة الشاعر، التي تجعل تماسه باللغة فعلاً محتوماً، ومصيرياً.

هناك الشيء الكثير الذي لم يقل حول هذه التجربة. ومن المؤكد ان قراءة الشعر السبعيني بشكل دقيق، تجعلنا في منأى عن التهور، واطلاق الاحكام المجانية سواءاً سلبياً ام ايجابياً. وانني هنا، ادعو القاريء وخاصة ذلك الذي لم ينل فرصته الشخصية في الاكتشاف، فضاع وسط اللهاث الصحفي وراء الظواهر البراقة، ان يرجع قليلاً الى الوراء، وليقرأ، أويعيد قراءة كل ما كتب من شعر في تلك الفترة، فلعله من خلال هذه القراءة الهادئة يستطيع ان يمسك بالخيط المفقود، الذي يلخص وجوده ومعطيات فترة شعرية، تبدو من الخارج مستقرة الى حد كبير، غير انها اشتملت في الداخل على كل ما تطرحه المغامرة الشعرية الحقيقية.

في النماذج المختارة، محاولة من هذا القبيل. اتمنى ان اكون قد وفقت في مساعدة القاريء العادي على تلمس الاثر السبعيني، وما يتبقى من افعال، رهين بسعة حاجته الى الامل والتفاؤل.

فيصل جاسم

● عناء الشاعر

سيأخذ المهاجرون بعض قمحه،
ويرحلون
ويأخذ التجار من حديقة الدار
التي استأجرها
كرسيه القديم
ويأخذ الابناء شيخوخته ويكبرون
لعله لن يجد القمح ولا الدار
ولا كرسيه القديمْ
الا اذا انكبَّ على دفتره
وغاب في السديمْ

× ×

جواد الحطاب

● تداعيات البوهيمي الجوال

خراف النهار الصغيرة مرت
وما ايقظتنا باجراسها
فلنحث الخطى يا فتاي
ومهلك . . مهلك .
لا تجعل الطير يجفل
في السيسبان المرقط عشرون فاتنة
بانتظاري
عذارى، سأذكرهن طويلاً، عذارى
ما تزال خناجر حراسهن
في ازاري
فيا فرسي
آه لا تسقط الآن يا فرسي
قُد خطاي لاقرب ساقية
ينبغي ان انظف ذاكرتي السيئة
انا البوهمي
السما معزفي
والغيوم فجر
تتملقني عربات الجفاف الهزيلة
لأن لديّ
جياد المطرْ
ولكنني
مذ تبلدت الكائنات
حملت على ظهر سرجي: الحياةْ
وكانت **حجر**
فيا فرسي
آه يا فرسي
آه لا تسقط الآن
قدني لاقرب مقبرة
ينبغي
ان اشيع ذاكرتي السيئةْ

سلام كاظم

● ربيع السماء القلقة ـ مقاطع ـ

ـ ١ ـ
كانوا يزدحمون
وينفرطون
ويبقى في وحدته
مشعاً
وقوياً
وله هذا السكون كله
صامتاً وخجولاً
كان ينتزع حقلاً من الرماد والعنب

ويعلقها في عنقي
فاجمع حولي مليكات مكة
واصيح باعلى صوتي :
من رجمتني بالغمام
اعطيتهاحقلاً

- ٢ -
من ستة وعشرين شباكاً
تعطف كالطوق حول القصر
مليكات مكة يتأملنني
وانا في باحة القصر
اخلع قلب المرآة
واغسل برنين ضحكاتهن
اصابعي من الدم
ثم ارحل مع القافلات
وانا جالس في مكاني.

زاهر الجيزاني

● الرباط ـ مقطع ـ

الفتية الثملون ما انتبهوا
وكانوا حول مائدة يزكون الطبيعة
يطلقون فراشة ذكراً ويصطادون منها اليأس
يقتسمون ديناراً ويرتاحون للعبث العجيب
ولاكتيال النجم،
هل سكروا؟ وغنوا ساعة؟ وبكوا؟ وقاموا؟
قام اقيانوس والسموات في مطر
الحديقة، بابها الابنوس مغبرٌ، يصر على
رقيم الفتية الثملين، والقدح ـ الالوهيات،
في قصب الدمى، في خُلَّب اللمعات
في عولات قداسي
كأن يديك تسقينا الذباب.
الماء طين خالص والخمر ماء خالص
ويداك محض ترابْ

فاروق يوسف

● اسرار

في البيت اقصى جهة اليمين
كرسي
وفرشاة لرسام
وذكرى امرأة تحلمُ
كان البيت مثل قارب
والموقد المطفأ مثل الثقب
هلا تساقط الجدار
أقصى جهة اليسار؟
كان الفأر يسأل
والقطة تعدو خلفه

● حنان مرة اولى
للعصفور بيتٌ اسمه العشُ
وللقنفذ
للتمساح في الموجة أبناء
وتمتمات
فهل تتسع الغابة للغيظ
وللبهجة في اواخر الخريف؟
هل تتسع الخطوة للغابة
ام تتسع الغابة للخطوة
اذ تبتكر الغيمة احفاداً، وتلغي الخطوات

كمال سبتي

● فتاة الدغل ـ مقطع ـ

كانت فتاة الدغل تُدفنُ،
قلت اعرف ياترابُ حكاية الاموات،
والابواب تغلق
قلت اعرف ياترا بـ قصيدة
ما قالها الشعراء
والابواب تغلقُ
قلت اعرف يا ترابْ

كان الفتى طفلاً وديعاً يبتني في الثدي منزله،
يحاكي دورة الارضين عاماً اثر عامْ
عشرين عاماً دار وحدهْ
ملكاً، بلا ملك حزين الصولجانْ
كان الفتى
ينمو حزيناً كل عامْ
كانت تجيء اليه قبل الموت خائفةً
وكانْ . . . .

●رعد عبدالقادر

زهرة الفلك وقيامة العطار ـ مقطع ـ

ذهب العطار الى العقل بقنطار من فضهْ
ذهب العطار الى القلب بقنطار ترابْ
فرأى كيف يصير الضوء تراباً
ورأى الغربة، كيف تصير ترابْ
فتأمل: لو يخلط قنطاريه...
وغابْ

●

ساعات خمس لصلاة الفجر
وخمس زجاجات في الحانْ
وانا ابطاني السكر واطربني الندمانْ
فبساطي السجادة
والصهباء وضوئي
وصياح الديك اذانْ
خمس ليال في الدكان، خمس ليال
معتكف والخمرة من اتباعي
سيفرقنا الفجر ويدركنا االناعي
مات العطار علاء الدين على دين الزهرة
عرياناً من ذنب
او شبهات
العطار علاءالدين على دين الزهرة
ماتْ

××

●خزعل الماجدي

●الياقوته الثانية ـ مقطع ـ

ارتـوى من دمـه المسجدْ والنـور، وشـدتـه شمـوس القفـر للصبر الجميل، استـوقف البـدر ونداه صباح الشاعر الاعمى الى الجنة والحقل السماوي، فالقى سره في الليل، ادى قسماً لله واختار عصاه ومضى فجرا

حزين ضارب في الارض لا ينوي على سهل ولا يركن في بيت، حزين رابط جنحيـه كالبـان الى صخـر وملقى في عراء الله يلتم عليـه الطير والعقبان ترعاه، لكي تنهش عينيـه وقـد كان الـدجى يوماً صبياً في شراعيه وشمس الله حبلى به قد كان انيسـاً ألفـاً يوقـد كفيـه بجمر هو روح سعرت فيه، شموس غرقت في كأسه واستسلم العاشق للتيه ولم يغلق باباً صوب نورقادم من آخر الدنيا ومن فيض مياه الطهر والايام والماضي الذي عتق دهراً في دماه وطفا فيه،

○ محمد عفيفي مطر

فرح بالنار



- ١ -

مضتْ حقبٌ ليس يدري أوائلَها أو خواتيمَها
أحدٌ غيرُ ميراثه من دمٍ ملكيٍّ وفطرته في
مغالبة الموتِ بالارث أَو في غلاب السقوط عن
العرش بالنسل أو بانتشار ملامحة في
السلالة أو بانتقال الشرائع والصولجانات في
الخَلَفِ الوارثين.
وهم ـ واحداً واحداً ـ يجلسون على العرش،
يحيون، آخرُهم مثلُ أوَّلِهم،
فاذا أزفَتْ لحظةُ الموت ماتوا كأيِّهمو:

مَلِكُ الوقت يجثو على ركبتيه وحيداً يقلِّب
عينيه في ملكوتَ الظلامِ ويسمعِ أهوالَ
صوتِ السموات إذْ تتفتّق أفلاكُها
وانفساحَ البسيطة إذ تتفجر اجداثُها عن
دَوِيِّ التواريخ، يسمع ما التطمتْ في دماه وأنفاسه من
دهور الترقب والحذر المتوحش وهو يرى كيف
فاضتْ عليه الممالكُ تأكل من مُلْكه وتراثِ السلالة
حتى تساكنَه جلدَه ودماه،
وكيف يفيض فينحسر الآخرون الى آخر الظنِّ. .
حتى اذا اقترب الفجرُ ألقي عباءتَه وانتضى
شِكَّةَ الصيد والحرب،



أرخى شكيمةَ مهرته منصتاً للنداءات مُزَلْزِلاتٍ
يناوِشْنَه عن خطاه،
جوارحُه يَتَلَفَّتْنَ، شكتُه تَتَفَصَّدُ من صدأ
وارتعادةِ حمّى، وتعروه غاشيةُ الفجر
بالفرح المتفجعِ، يُغريه بردُ الندى وانفساحُ
البسيطة بالصمت والطير،
تعلو نداءاتُه:
يازمان الولاء المبعثر كالريح
هل عصفتْ بجدودي عواصفُكَ المُسْتَسِرَّةُ
فالعرشُ منغرساتٌ قوائمهُ في المسافة بين الشهيق وبين الزفير
أم انحسر الواغلون
فمملكتي آخرُ الظنّ أوَّلُها!!
والولاءاتُ.. هل فتحتْ في جدالاتها
الافقَ فانهمرتْ من شقوقِ السماوات
ألويةٌ وبنودٌ تزمجر فيها الطّواطمُ داميةً!!

وعُقابُ السلالة.. هل من مسافةِ رفرفةٍ
غير ما تزفر الروحُ من حسرةٍ،
غير ما حَزَّزَتْه الاسنَّةُ فوق المُخَنّقِ!!

صيدٌ أُناوِشُه في الطّراد أم الموتُ
ينسجُ أشْراكَ غيلته
يا زمان الولا.. لا..ءا..ءا..تِ..تي!!

ملكُ الوقت يأتي - ككلِ ملوك السلالة - شِكَّتُهُ
تتلامحُ منها غواياتُه طعنةً طعنةً،
والجراح تنزُّ ينابيعُها تحت مِغْفَرِهِ وهو منفرطٌ
تتساكب اعضاؤه من سنابك مهرته
فالنجيعُ على الارض وشْمُ الأَهِلَّةِ..
آنَتْ طقوسَ المراسيم والدفنِ:

هذا أنا وارثُ الوقت.. لَفْلَفْتُهُ في الجراحات،
شكته كفنٌ وترابُ السلالة والرملُ والطميُ طيبُ الحُنوط
وأَرْقَدْتُه جنب جَدِّيَ «تنتظم العائلة
صفوفاً من الشهداء تَراصَفُ اجداثُها جدثاً جدثاً»
وابتدأتُ زماني:
أنا صاحب العرش والصولجان
تَفَرَّدْتُ في المُلْكِ.. مامن رعايا سوى شبحي
المَتفلِّتِ في الظل والنور، مملكتي الضدُّ، رؤيا اصطخابٍ
من الاحتمالات، مَسُّ جنونٍ من الانتظار المرابط في
عاصف المد والجزر..

لي امرأةٌ كللتْ رأسَها الشمسُ وانفتحتْ بين هالات
حنائها مدنُ اللون وانتثرتْ حول سرتها الانجمُ العالية
وألقتْ قميصين من زخرف الطمي:
هذا قميصُ المسافات - في - الضوء
تلبسه خطوةُ الطين في برعم يتنفس في حجر الاحتمالاتِ،
تلبسه الشهواتُ المليئةُ والرحمُ المثقلة
خَطَفْتُ عطيَّتَها (والعطايا اختطاف)
وحاصرني وجهُها.. فأنا النهرُ وهي الضفاف
وبعثرني رقصُها.. فأنا البرق وهي الرياح

[ظل العُقاب مرفرفٌ مابين اجفاني
في عارِض يرفضُ منه برقُه القاني
فقرأت في اطرافه أسماء آبائي وعنواني:

ميمٌ: يدٌ مغلولةٌ في طميها الواري
والزَّنْدُ في بازَلْتِهِ العاري
أوتادُ نارِ السِّقْطِ في كهف البلاد المعتم الهاري
والطاءُ: عنقاءُ انتظارٍ لَبَّتْها في

زمان القش والاحطاب تأويلاتُ ما
خَطَّتْه في رقِّ الوصايا مهرةُ النار
والراءُ: وَشْمُ السنبك المفطور من

سهد الرباط الصعب في ليل الثغور،
القوسُ في الشّدِّ، الهلالُ الفضةُ،
المهمازُ بين الافق والينبوع،
دمعُ جمرةُ مابين أجفاني]

وهذا قميص المسافات ـ في ـ الليل:
أنتِ الفضاء المقبَّبُ والحرثُ لي،
بيننا كان ماءُ الترائب والصلب يغلي بأسمائه

وأنا فوق نهديك دائرتا جمرةٍ تَتَكَحَّلُ،
من جسدي قد منحتُكِ مملكةً فَتَجَلَّيْتِ:
هذا هو الافق مسجورةٌ في
نوافذه الشمسُ، والنومُ جميزةٌ والعصافيرُ مسكونةٌ بالشجر
وتحت الخطى غيمةٌ، وشرارةُ برقٍ تَطايَر في وَدَقِ الطَّلْعِ،
والنهرُ مختبئٌ في زبيبة نهديك،
أذكرُ طين الجسور التي كتبتْها المواويلُ في راحة النهر،
أذكرُ:

● المواويل ●

١ ـ موال من حدائق نفسية:

عين ياعيني ياليلي ياليل
أنا الخطي.. وفي دمي الطريق
أنا الذي تزرعه الكتابة
في الريح او تطرحه في القشر
منطفئاً وساقطاً في نفسه،
وضارباً جبهتَه في الصخر
كي يفتح المجهولُ في مملكة الاشياء
الحائطَ المقامَ دون وجهة والقبر
ليلي ياليلي ياعيني ياعين

أنا الذي يحمل من مدائن الرعب مفاتح الكنوز
فتطلعين.. هوةً مليئةً واقفةً في طرقي
وتسقطين في كل خلية من جسدي
فأبدأ التخارج الاول بالسقوط في الرموز
ياعين ياعين ياليل ياليلي

في تَقَسي لما تزلْ روائحُ الطحلب والشرارة
وشهوةُ النسج على مناسج الاسماء
احمل في اصابعي الخاتم من طينتك الموّارة
بالسر والبكارة
إن قلتُ ياأشجارْ
تفجرتْ في الجسد البراعمُ الخضرُ وسقطتْ
في فميَ الاثمارْ
إن قلتُ يا سماءْ
تكوَّرَتْ في فلك العينين
كواكبُ الظلمة والنهار
إن قلتُ ياخليقة
تجسدتْ في زهرة النهدين
والزغبُ المشمس رجفةُ المدائن التي
تولد في توحُّدِ الانساب والكتابة
ياليلي ياليل ياعين يا عيني

أتبعني السُّكْرُ واثقلتْ ذاكرتي مواسمُ القطاف
أسْنَدْتُ رأسي مثقلاً بالشعر والقدرة
اغفيتُ.. اعضائي هي الارض الوسيعةُ،
والخليقةُ قبضةٌ من طينتي
والناسُ ابنائي
ياليل

٢ ـ موال النظر من بعيد:

يامَنْ سيسمع صوتي كلما نَعَقَتْ
سودُ الغرابيب في رأدِ الضحى العالي

أو كلما رفرفَ الديجورُ أو نَعَبَتْ
في المجثم البالي
بومٌ تُجاوبُها في دمنةِ الروح تأويلاتُ احوالي
يا من سيسمعني

صوتي غزالةُ وشمٍ . . في خرائطه
تسري الاراقمُ أحبالاً بأحبالِ
نسجٌ تُعَنْكِبُه الانواءُ في دأب
والصيدُ آخِرُ ماأبقتْه أطلالي :
جمرُ المواقد مدفونٌ برملتها
والعشق هودجُ آلٍ فوق فدفدها
يجري ويلمع في حِلّي وترحالي
يا ليل

٣ ـ موال المغني

ناديتُ لو أَسْمَعْتُ أو بَلَّغْتُ . .
ما كان امتدادُ النهر في طين الكلامْ
إلا بلاداً من دم الصلصال، والارضُ
استنامتْ تحت بلور الظلام
فاذَّاوَبَتْ فيه، وأرختْ
مهرةُ الارغول مشدودَ اللجام
كان المغني في انفضاض العرس
والسُّمّارِ يبكي عشقَه عاما فعام
عيني وياليلي وآه

وجه البلاد المبهمُ المفطورُ في الرؤيا
اشتباكُ الطير في عصف الغمام
والنهر يعلو . ضفتاه رحمةٌ من
سابغ النوم، السواقي لاتنام
الا على جرح ونزف يسكن الصلصال
والموالَ في خبز الفطام
عيني وياليلي وآه

أَسْمَعْتُ لو بَلَّغْتُ . . كانت في جروف
النهر اشباحٌ، وأعشاشُ اليمام
منقوشةٌ بالدمّ مابين الخطى والطمي،
فجرٌ من دمٍ في النهر عام
دوامةٌ أرْخَتْ ذراعيها وثوبيها
ووجهاً من قماط الموت قام
ليلي وياعيني وآه
كان المغني طافياً فوق المياه
يمشي به النهر الثقيل الخطو من
أهلٍ الى أهل ومن عام لعام
بَلَّغْتُ . . لو ينشق عن وجه البلاد
المبهم المفطورِ صلصالُ الكلام
عيني وياليلي وآه

ـ ٢ ـ

لمن هذه الارضُ، هذي البلادُ التي
إقتحمتْها البلادُ وأهوتْ بعنقودها حبةً حبةً،
والمدى قَنْفَذَتْه الرماحُ،
البلادُ التي انفرطتْ من جراحاتها كالقنيصة
بين الاكفِّ . . لمَنْ ! !
لبستُ من الرعب دُرَّاعةً، قُلْتُ حصنُ الكتابةِ آخرُ
ما يملكُ المتوحِّدُ، تلتمُّ فيه
خيولُ الدم المتحول،
كان الزمانُ زمانَ الكلاب التي اغْتَلَمَتْ
بالكتابات فانطلقتْ تتهارشُ والجيفةُ الملكيةُ
تَنْحَلُّ، والارضُ أحيتْ ليالي غرائزها بشواء
الدم الآدميِّ وهذا النباحُ له ثمَنٌ :

١ ـ يتساقط معنى الكلام ويهوي اغتلامُ
الكتابات تبقى المسافات مهجورةً والخيولُ
المخيفةُ تأتي الوجوهُ المخيفةُ تأتي .

٢ ـ تساقط لحمُ المعاجم عن عظْم هيكلها الهش
وانفضحتْ رمةُ الفعل في صيغةٍ خشبٍ للتوابيت،
والاسمُ يسكنه زمهريرُ الخواء، الدلالاتُ في
بائنٍ من طلاق الاشارة والحس، يستبدل
النحو أركانه، ثم يبقى الكلامُ مسافة رملٍ
تعسكر فيها الدمى والجيوش الغريبة.

٣ ـ إذا انفسحت في الكتابات نافذةُ
الافق بين التقية والسر، بين القناع
وديمومة الرمز.. فلتكبري في ظلام الكوابيس
أيتها الشمس، ولتنسجي عقدة الدم يارجفةً
للمخاض المباغت يارجفة الرحم الواعدة.

٤ ـ وكانت بلاد الطواغيت سجادةً تتقصّفُ
فيها رسومُ الشجر
وتُطْوى أمام المغيرين..
تطوى.. فتعلوبناياتها.. تتمطى
بلادٌ من الرمل والريح..
كان المغني يغني: «امنحوا وجه هذا الحجر
قداسةَ خطواتكم واخرجوا..
واكتبوا وطناً يتفتّق كالجرح.»
كان الكلام
وكان المماليك يقتسمون رغيف النخاسة
يرتد وحش الكلام
خطوطاً من الموت مكتوبةً في جبيني
يقلّبُها البرق والرعدُ
حتى مخاض الحريق المفاجيء.

٥ ـ هو الماء يشتعل الآن في النهر.. كيف
النجاءُ لكم أيها السابحون مع الماء أو ضده
والمراكب تهوى مفككةً (ليس من عاصمٍ)
والخطى غرقٌ
والمسافة بيني وبين بلادي وعرشي
دمٌ وتماسيحُ نار!!

٦ ـ أرى..
خطوةُ الشمس أوسعُ من
ملكوت الفجيعة،
أعمق من قشرة الصدأ التكثّفِ فوق
رغيف البسيطة، ابعد من آخر الظن،
أقرب من نفس الرئتين.
أرى خطوةَ الشمس.. والارضُ مهمازُها
والرياحُ الطليقةُ مهرتُها،
فاضربي ياشموس الكوابيس في
خشب العرش وليسرح السوسُ
فالارضُ بوابةٌ والردى في البلاد الطريقُ،
الحريقُ المفاجيء دوامةٌ تتمدَّد في أفق الاحتمالات،
والشمسُ تسرع.. كانت تفر الاقاليمُ من تحتها
تتداخل مخطوطةُ الرمل في أحرف الماء
والورقُ المتطاير يلتم في مصحف الخلق
والشمس تسرع أبعدَ منا وأقربَ
والوقتُ يرفع نيرانَه الفوضويةَ، يحمل
آياتِ غربته وطناً للولادات والاحتمالات..
والشمسُ تسرع أبعدَ منا وأقربْ..

ـ ٣ ـ
أهاربةٌ أنت عريانةً تحت قشر المسافة
أم أنت طالعةٌ مثلما يطلع النهدُ مستورةً؟!
أنت تاجٌ من القش يلبسه ملكُ الوقت منتظراً
لحظةَ البرق خَطْفَ الحريق المفاجيء؟!
أم أنتِ قافية تتوقّدُ تحت رماد الكلام؟!

وهذي المسافاتُ سروالك المتفتق ينغل من
تحته الخلق يكسو عظامَ دفائنه اللحمُ،
أم أنت عصفورةٌ تنتقل جمرتُها في غصون الحواس
وتفتح في خشب الارث بابَ الغمام فتصهل خيلُ
الينابيع في جسد الارض؟!

واحدةٌ أنت والكونُ أسماءُ وجهكِ أم أنتِ
جميزةٌ في فضاء الخليقة أوراقُك الخضر طعُم البلاد
وظلُّكِ بيتُ الزواج المقدس، في جذرك الحيِّ
يزدحم الماءُ والطميُ؟!
قومي سطوعَ القيامة، واصّاعدي من دمي.. أنت يا
شهقةَ الاحتمال المفاجيء يا فرحَ الاسئلة
فهذي عصافيرُ جمرك مكتوبةٌ
(قفصٌ كلُّ شيءٍ وافقٌ يُفَتِّحه الحلمُ)
نائمةٌ أنتِ مصفودةٌ والضفائرُ معقودةٌ،
بين نهديك يساقط النومُ، والماءُ والطمي فرشُكِ،
والريحُ مكتوبةٌ في صراخ المواويل..

قومي اصعدي من دمي.. أنت نائمةٌ حول
حِقْوَيْكِ يلتفُّ عُقْدُ القرى والمدائن.. أنتِ ممددةٌ
(كلُّ شيءٍ سريرٌ وعاصفةٌ تفرك
العين بعد النعاس)
ووجهُكِ أروقةٌ في خراب الممالكِ..

هذا أنا ملك الوقت.. تلتمُّ فوق بساطي الخليقةُ،
أدخل في كل بيتٍ، وفي كل بيت رعاياي،
ألبس طمي القرى خاتماً ولساناً لسطوة قلبي
ومدرجةً لبلادي التي سوف تشهد:

هذا هو الصولجان الذي يغزل
الريحَ والبرَّ والبحرَ..
فلتأكلوا مازرعتم،
أقيموا ولائم عهدي.. فهذي هي النار ترفضُّ اثوابها
وتمدّ خطاها على فرح الاسئلة
فتمنحها شكلها في مرايا البلاد..

١٩٧٥ - ١٩٨١



هيئوا غبطة للطفولة

○ قاسم حداد

غريب ويبدأ منه الشريط الترابي، يأخذ من شاطيء الحلم قوقعتين
يمسك واحدة ويوشوش : انت هو طائر رافقته
الفصول . يقود المراكب نحو الدخول
يجر لنا الشمس بالاحصنة
يمسك قوقعة ويوشوش : أنت هي ، طفلة تستفز
الصباح . ترافق للرقص انشودة ترتدي
سوسنـــة
غريب . ويبدأ منه الشريط السماوي ، يأخذ قوقعتيه ويصعد
فيبدو كأن المدى قبرات ، كأن النـــدى يحتسي قهوة في الحدائق
يبدو كأن الصدى كوكبات
[illegible] «محمد»
يلبس ريش العصافير ، يحمل قنديله ثم يصعد
يصر على أفق أزرق لا يحد
فيضحـك
وكان « محمد» نجما يغيب ويبدو





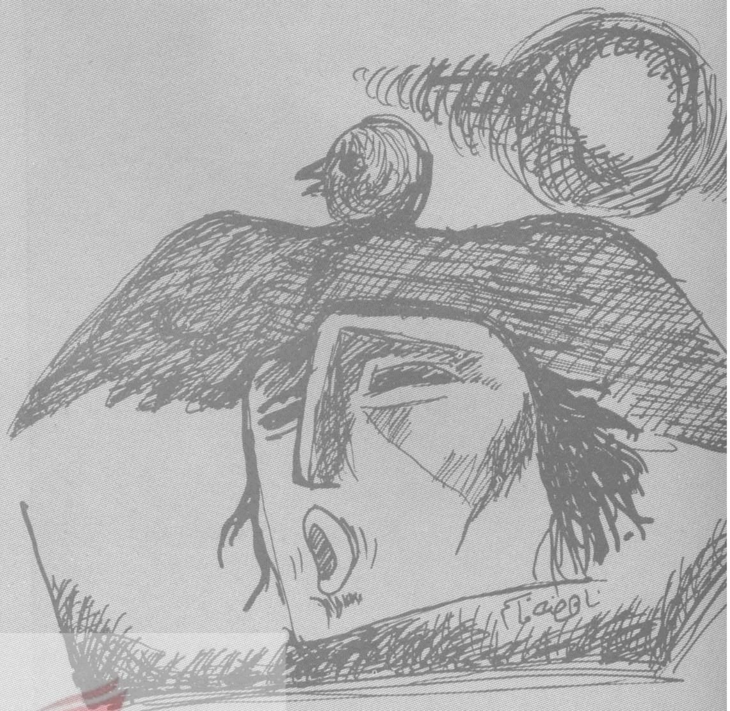
اسلحة تستبد
يقبل عينا ويهرب خد ـ
غريب يود ...
فيلبس اشجانه ويسافر في الحلـــم ،
يركض خلف الفراش



وكانت « طفول » تلون سجادة الريـــح ،
تمشي قليلا وتعدو
وكان الغريب المعلـــق بين الشريطين
يفنيه شوق ويحييه
وجـــد
يوشوش : كان الصدى طائرا كالغناء ،
وترقص ـ كانت «طفول »
ـ فجاء «محمد » يشدو
غريب . وفي الغيب بعد
فهذا الشريط السماوي جزر ، وهذا
الشريط الترابي مد
«محمد » يغمس اصبعه في الضوء ليمح
من حبها غفلة .
وما كان غيما ، ولكنه في اللقـــاء
السماوي نهد
وكان الغريب يلملم احزانه ويعد
يسير بطيئا ، ومن شوقه سوف يعدو .
يغادر خطوته لهفة ويشد عليه التريث ،
لكنه لا يشد
يوشوش حينا ، فيفجع في الغيم رعد
ويهلع : هذا «محمد » أساله فيرد
ويولع : هذي « طفول » وأعرف فيهـــا
الطفولة إمرأة
تستعد
يمد يديه ... يكاد ، ولكن في الافـــق

ويجلس في غفوةٍ
يراود في الليل غيم ويمنع في الصبح قيد
فيبقى غريبا يود ،
لو ان الطفولة تغمر هذى المسافات دفئا
، ففي
القلب بـــرد
فتأتي «طفول»
تخيط سلاما وترسم حقلا وبيتا ،وتفتح
ناحية للدخول
تدوزن ايقاعها وردة ثم تدعو الى الضحك
شمسا وتربط
ما بين كل الفصول
وترسل عصفورة للغريب ، تشير الى الجهة
في الفضاء ..
تغير ازياءها بغتة ، وتنادي
الفراشات ، تعرف ماذا تقول
فتزرع في ساعد الطفل طفلا وتقرأ اياتها
فوق ريف
الاماني وتجمـــع بين النبي وبين
الرسول
« محمد » طفل يحدق نحو الحدائق يسبق
سرب الغزالات
يبغي الوصول قبيل الوصول
فيرتد نحو الصدى ليصد الافول
ويبقى الغريب غريبا ، وراياته الحـزن
والوجد والانتصار
ينام على حلمة الحلم ، يصحو بلا نهـر أو
نهار
غريب يحار ويسأل أسئلة لا تعد
يوشوش قوقعتين ويصغـي

هلـوع مولـع
يهيىء فيه ابتداء ويسطـع
يوشوش حينا ، وحينا يقول ليسمع
فيطلع من زرقة الابتداء نداء الطفولـــة
فضاء كأن بلادي البتول توزع عطـــر
البتولة
ماذا تقول الطفولة ؟
« محمد » يأتي ابي في الصباح
وتفتح مائدة للطفولة
فتركض كل الفراشات كالامنيـــات
الخجولة
تجيء الملائك في الاغنيات فيكتشف الكور
اطفاله
فجـــأة
وماذا تقول الطفولة ؟
« طفول » سيأتي ابي في بياض الليالـــي
« محمد » يرفع راياته للرجولة
طير جميل ويلهج بالشوق نحو البـــلاد
الجميلة
فضاء . كأن السديم حديقة عرس
وهذا الزفاف
الطفولي اسطورة للبطولة
غريب يوشوش قوقعتين فيدخل عـرس
الفضاء
ويكتب اسماءه ويخط
هل الماء شط ؟
فضاء ، كأن السديم حديقة مـــاء
فيغطس وز
ويسبح بط
وتضحك ضفدعة وتنط



وترسم ارجوحة في الهواء دوائر الوانهـا
نزهه ، وعطر
يغير ميناءه ، ويشط
غريب ويمسك خيط الصدى ، كـان
المدى طائر ورقي وخيط
« محمد » يجلس في شرفة كالسماء ، يطل
على المئذنة
ويغزل من غيمة مدخنة
فيهفو الغريب ، يمد عيونا ويخطو
ويمسك خيط الصدى فيكـاد ....
ولكنه كان خط
غريب ولكنه عالم بالرموز
وهذي الغزالة رمز ، وهذا الجناح الندائي
رمز
غزال يرافق ضوء الكواكب يوما ، ويغفو
على النبع
يوما ، ويوما الى جذع نخل يهـز
طير أليف ، وفي لحظة يستفز
يحيل الخرائب حقلا ، ولكنه ـ بلا قائد ـ
حين يغزو
طفلان في الحلم يا ايها الحلم هل انـت
فرح يفز
ام انت جرح ينز
فضاء كأن السديم السماوي غصـن ،
كأن الطفولة
لـوز
فتأتي الملائك في جوقه
كأن الغناء حليب ، كما الرقص خبـز
غريب وطفلان ، لغزهم الان لغز
غريب ، ولكنه كالعموض الأليف
جرحه راعف ، ويضحك للسوسـنات
ليخضر الرغيف
ويكتب للغيم أخباره ، يلون للحقـل
أشجاره ، ويرسم
في الافق ريـف

يرافق حزن الليالي ، ويعزف انشـودة
للحنان الرهيف
يحاكي الطفولة في لغة طفلة
غريب ويحمل غربته ويغادر نحو الغرابه
يغسل احلامه في الندى والمدى والسحابه
وينشرها بين خيط التـراب وخيط
النزيف
يزاوج بين الصدى ، ويحمل قوقعتيـه
ويمضي
غموضا أليف
يعرف أن الفضاء خطير ، ولكنه لا يخيف .

العرّاف

يوسف عبد العزيز

-١-

نارٌ على شفتي
وقلبي شرفةٌ للصَّمتِ
قلبي وردةٌ للرّاحلينَ،
وطائرٌ ثَمِلٌ تدحرجَ من فضاءِ الشِّعرِ
لمْ نرسُمْ ملامحَنا على الجدرانِ بعدُ
ولمْ تزلْ تحبو أصابعنا
إلى رمّانة الصَّخرِ، آنتظرتُ

وجئتَني

قمراً من اليّامونِ [١]
أشجاراً مبلّلةٍ بماءِ البحرِ
جمَّعنا كتابُ الرَّملِ
هل كانَ اللقاءُ سحابةً؟
والعمرُ آنيةٌ من الساعاتِ؟؟
كيف تركتني!!
ياأيُّها العّرافُ ياملكَ النهارِ قتلتني.

- ٢ -

مدنٌ مراوغة
وهذا طقُسنا الموبوءُ بالحربِ القليلةِ
واحتمالِ القيد... هل سنفرُّ؟
لا، أمسكت بالطَّرف البديلِ
تركتَ لي صفصافتين من الهديلِ

الشِّعر

والطّلقاتِ

إنّي عاتبٌ،

لمْ أحتفلْ بولادتي في حضرةِ النهرِ المقاتل،

لمْ أُعانق في الجبال البندقيَّة، ها أنا نايٌ

حزينٌ، غيمةٌ تأتي منَ الأُفق الفسيحِ

وتسألُ الرّعيانَ عن وطنِ المحارب

هاأنا

نافورةٌ

مسكونةٌ

بالشوقِ والحمّى

وكنتَ وعدتني.

- ٣ -

كيفَ التقينا!!

لستُ أذكرُ، غيرَ أنّي أستعيدُ الامسياتِ

الحلوةَ، التبغَ، القصائدَ، شارعاً

يُفضي إلى قلب امرأة.

كنّا ثلاثَتنا نفتِّشُ عن رحيق الضوءِ،

عن شجر النّساءِ،

وعن بلادٍ للصّعاليك،

انسكبنا في الشّوارع، وآشتعلنا خلف نافذةِ

الصَّفيح، فباركتنا الارضُ، هل تدري!!

يداً وثنيَّةً كانت يدي النارُ تصهلُ

لمْ ألامسْ طائري في النّارِ وآنتحرت مزاميري الصغيرة

ولأعترفْ

كانت سمائي عاليهْ

ويدي قصيره

- ٤ -

ماذا سنكتب أيُّها العرّافُ!!

طارت من يدينا الأُغنية.

وسرقتَ حكمتنا ينابيع القصائد

أجلَ إمرأةٍ تُحبُّ، وها أنا أحتج.

أصعدُ تلَّةً وأصيحُ:

نحتاجُ الذي من ساعديهِ تفتتَ الصوان

نحتاجُ الذي من ثغره الفتّان

أرضعنا مودّتنا

- ٥ -

لمْ ترتحلْ

أنتَ آمتشقتَ سحابةً ونهضتَ،

ليموناً وغنّيت،

آقتربت من البلادِ، ولاصقت كفّاكَ صدري

وردتين حنونتين

أقمتَ بيتاً في دمي

وسكنتني.

●اليامون: قرية فلسطينية من نواحي جنين.

قصص

الفزع العظيم

○ محمد شاكر السبع

كان مجيء عمتنا هبة السماء لنا نحن الصغار، فالعم كمال ترك عادته القديمة، وأخذ يقص حكاياته دون أن نتوسل اليه. الا ان الحال لم يكن يتخذ منوالاً غاية في البساطة، فالعم كمال يعرف جيداً كيف يهيء الآخرين كذلك الجو، لسماع حكاياته. وهذا ما يجعل والدنا مندفعاً نحو الأعتراض الصاخب الذي يكاد، في بعض الأحيان، يصل حد الشجار، ونحن الصغار نحمد الله بإستمرار لكون جدتنا كانت الكابح الذي بوسعه إعادة الأمور المضطربة الى حالتها المستقرة السابقة.

كنا قد انتهينا من التحلق حول مدفأة الفحم المستطيلة. كانت عمتنا تتحدث بصخب عن أولادها الذين تصفهم بأنهم لا يختلفون عن الكلاب، وعن والدهم الذي يستحق في أفضل الأحوال الرمي بالرصاص. وتصف نفسها، وباستمرار، انها الشخص الوحيد الذي نُكب بهذا القطيع المعادي للجنس البشري. وخلال ما كانت عمتنا تتحدث، كانت ابتسامة كبيرة لم تفارق وجه والدنا. وإكفهر الجو حين رأت عمتنا هذه الابتسامة.

فجأة، إنطلق صوت عمنا كمال:

- **أيها الصغار، سأقص عليكم هذه الليلة...**



فقاطعه والدنا مكملاً :

- أكذوبة كبرى لم يسمع بها إنسان

قطبت جدتنا حاجبيها، وتركت والدتنا غسل أقداح الشاي، وتهيأت عمتنا للهجوم. لكن العم كمال أكمل قائلاً وكأنه لم يسمع ما قاله والدنا :

- حكاية قد لا تصلح للصغار.. وهي كيف ان صبياً صغيراً ملعوناً...

فقاطعه والدنا ثانية :

- أشعل أو كاد يشعل حرباً أهلية

نحن الصغار لا نعرف لماذا يمتقع وجه جدتنا حين تسمع عبارة «الحرب الأهلية». المهم، إمتقع وجه الجدة الطيبة، وسألت عمنا بحنق :

- أهي حرب أهلية جديدة؟

فأجاب العم بهدوء :

- هل قلت هذا؟.. ان أخي الأكبر لا يدع أحداً يتحدث براحة.

وإنفجر والدنا كعادته.. ومثل المرات السابقة اتهم عمنا بأنه أكبر كذاب في طول البلاد وعرضها، وانه سيجعل منا نحن الصغار أكبر الكذابين في هذا العالم. وحين انتهى علقت عمتنا قائلة :

- يبدو ان الحرب الأهلية ستندلع في هذا البيت.

وحققت عمتنا إنتقامها، فقد انفجرت، الجدة الطيبة ضاحكة، وتبعتها والدتنا، ثم سقطت الأواني من رف في مطبخ - كما يصف والدنا ضحكة عمتنا -، وماذا نفعل نحن الصغار؟ أليس تقليد الكبار؟.. بعد ذلك قالت جدتنا :

- ما حكاية هذا الصبي الصغير الملعون؟

فاجاب عمنا قائلاً :

- حكايتي هي كيف ان هذا الصبي بطيارته الورقية كشف أخلاق سكان المدينة، وجعلهم حزانى ولا يثق بعضهم ببعض لفترة ليست بالقصيرة..

وهدرت جدتنا بغضب :

- هذا صبي رديء.. لكم بودي أن أمسكه وأضربه على قفاه

فإحتج عمنا :

- ولكنه إستطاع بطيارته الورقية أن يكشف ان نصف الأخيار هم أشرار، وان نصف الأشرار هم أخيار.

ولكن جدتنا أصرت على موقفها، وقالت بعناد :

- انه صبي رديء.

وسأل والدنا :

- هذه الحكاية حدثت في مدينتنا؟ - هذا شيء جيد.. بوسعنا، إذن، أن نصطاد جميع الأكاذيب التي ستقصها.

وتدخلت عمتنا قائلة بحزم :

إذا ظللنا نتحدث هكذا، فسوف ينتهي الليل ونحن لم نسمع شيئاً - أية حكاية مجلبة للصداع هذه؟

وشعرنا جميعاً - صغار وكبار - ان الهزيمة لحقت بوالدنا مبكراً. وتوقعنا ان إعتراضاته القادمة ستكون أشد عنفاً. وهدرت جدتنا :

- ماذا تنتظر؟.. هيا، قص حكايتك.

وبدا عمنا كمال قائلاً :

- في ذلك الزمان البعيد، حين كان الاطفال والصبيان لا يمتلكون اللُعب في البيوت، كانوا يبتدعون لُعبهم. تلك اللُعب التي تثير حماسهم ومشاجراتهم أيضاً. تلك المشاجرات التي تنتقل من الأطفال والصبيان الى الأمهات، وبعض هذه المشاجرات تنتقل من الأمهات الى الآباء، وعندئذ تتحطم الأسنان والأنوف. ومالم تفض تلك المنازعات بسرعة، سواء عن طريق الأخيار أم عن طريق مراكز الشرطة، فإنها تتحول الى أحقاد وضغائن، وتنتقل من الأفراد الى العشائر.

وعلق والدنا ساخراً :

- ها قد وصلنا حافة الحرب الأهلية.

وإمتقع وجه جدتنا. الا ان عمنا كمال أسرع قائلاً :

- كلا.. ما قلته هو شرح سريع لتلك الأحوال القديمة.

فنهرته جدتنا :

- اترك إسلوبك الملتوي في الحديث، وقص علينا بسرعة ماذا فعلت تلك الطيارة الورقية الملعونة بمدينتنا الطيبة..

فتدخلت عمتنا قائلة :

- تقصدين الصبي الصغير الملعون.

فصرخت جدتنا :

- إنظروا.. انها تتدخل هي الاخرى

وأسكت عمنا كمال الجميع حين قال :

- إنكم لتعلمون جيداً ان الصبيان في شهري تموز وآب، حين تبدأ الرياح الخفيفة بالهبوب، يصنعون الطيارات الورقية. وهكذا تمتلىء سماء المدينة بتلك الطيارات التي برع في صنعها أولئك الصبيان. كان سكان المدينة الكبار لا يعيرون إهتماماً لها، فهم أيضاً قاموا بهذا العمل حين كانوا صغاراً.. ولكن الصبي أكرم بن سلمان مصلح الطباخات النفطية فعل ما لم يفعله أحد قبله.. انه صبي ملعون يمتلك عقلاً مبتكراً.. فهو أول من إستخدم المصرع الدّوار ذا النجوم الذهبية، وهكذا جعل جميع الصبيان يركضون وراءه. وهو أول من صنع السيارات من صناديق الخشب ووضع لها مقاود السيارات الحقيقية، وبذلك نجح في ابتزاز نقود الأطفال والصبيان، بل حتى بعض الكبار.. بعبارة اخرى، كان يسعى بإستمرار الى التفرد عن أقرانه.. ان عقله المبتكر لم يبتز نقود الصبيان في عالم الطيارات الورقية، إنما أسقط مصيبة على سكان المدينة، وظهر معظمهم بوجوه غير وجوههم المألوفة.

سكت العم كمال قليلاً ثم أكمل قائلاً :

- ذلك الصبي الملعون أكرم برع في صنع الطيارات التي تطير بتوازن غريب. وعندما تحقق له هذا، أخذ يدفع بطيارته الى الأعالي بحيث لا ترى الا بصعوبة، دون أن ينقطع الخيط. وحين عجز الصبيان الآخرون عن ذلك اعترفوا له بالزعامة في عالم الطيارات الورقية. الا ان الصبي الملعون لم يكتفِ بهذا، بل أدخل الحرب الى هذا العالم.

فصرخ والدنا :

- أيها الكذاب

وصرخ عمنا :

- بل صادق.. وعليك أن تستمع أولاً.

وصرخت جدتنا :

- ألا يكفي ان قلبي يتقطع من هذه الحكاية التي لا أعرف كيف ستنتهي حتى تنطلق الاعتراضات؟

وهدأ الجميع . وواصل العم كمال حكايته قائلا :

- إكتشف الصبيان ان طياراتهم تتهاوى بعد أن تنقطع خيوطها . واستخدموا أمتن الخيوط ولكن بدون جدوى . وإكتشفوا ، فيما بعد ، ان طياراتهم تتهاوى بعد أن تطير طيارة أكرم . ثم تطورت أساليب هذه الحرب ، فطياراتهم تظل في الجو على الرغم من تقطع الخيوط . وأكرم ملعون حقيقي ، فهو لا ينزل طيارته الا بعد أن يسقط الظلام . لكن أولاد الجيران رأوا ان طيارة أكرم حين ينزلها تجر وراءها الكثير من الطيارات . وبدون أدنى ريب ، ان الأسرار بين الصبيان لا تعيش طويلا . وعرف جميع الصبيان ان أكرم يستخدم خيطا مزججا ، فهو يطحن الزجاج ويخلطه بنوع من الصمغ ، ثم يغطس الخيط فيه وينشره ليجف . هذا الخيط المزجج بوسعه أن يقطع أي خيط آخر يحتك به ، وهكذا إندلعت حرب الطيارات الورقية بين الصبيان .

فقالت جدتنا :

- ياله من صبي رديء

وتساءل والدنا :

- ولكن أين المصيبة التي أحزنت سكان المدينة ؟ . . أهو هذا الخيط المزجج أم حروب الصبيان الورقية ؟

فأجاب عمنا بهدوء :

- لا . . تلك الكارثة بدأت حين فكر ذلك الصبي الملعون أكرم بإبتكار شيء آخر أكثر غرابة من ذلك التوازن الغريب للطيارات ، وتلك الحروب التي برع بها الآخرون أيضا . منْ اليه بذلك الأبتكار ؟ . . أو ما هو الدافع الخفي الذي دفع هذا الملعون أن يفعل ما فعله ورفع سقوف البيوت ؟ . . رجال المدينة الحكماء في ذلك الوقت أكدوا قائلين : انه القدر وليس غيره . .

وقاطعته جدتنا متسائلة :

- هل قلت رفع سقوف البيوت ؟

فأجاب عمنا :

- نعم

فقالت الجدة بحنق :

- ياله من صبي فاسد .

وتساءل والدنا :

- رفع سقوف البيوت بطيارته الورقية ؟

فأجاب عمنا :

- لا أقصد برفع السقوف انه رفعها فعلا ، وإنما أعني كشف الأستار عما يحدث في الداخل .

وهدرت جدتنا :

- ما معنى هذا الكلام ؟ . . ظننت انه هدم بيوت الناس . . أنت ، لماذا لا تتحدث مثلما يفعل الناس ؟ . . هيا . . قص ، وبدون هذه الكلمات .

وواصل عمنا حكايته قائلا :

- لا أحد يعرف كيف حدث الأمر . ولكنهم رأوا جميعا حين هبط الظلام نارا تصعد من الارض الى السماء وتتوقف عند نقطة معينة . . هذه النار تتأرجح يمينا وشمالا . في البدء دهش السكان ، وحين تذكروا ان الكثير من بيوت مدينة العمارة من القصب والبردي إصيبوا بالرعب . . الا ان هذا الرعب لم يمنعهم من التساؤل : من أين جاءت هذه النار ؟ . . أهو غضب الرب ؟ والتساؤل الأخير دار في الاذهان طويلا ، حتى بدا ان أحدا لا يستطيع الخلاص منه . ثم تحول الى فزع أثار الأضطراب في بيوت المدينة كلها ، وخرج ، فيما بعد ، الى الشوارع والأزقة . ان الفزع العظيم الذي إجتاح المدينة جعل رجال الدين يخطبون في المساجد مذكرين الجميع بالأخلاق وكذلك بيوم القيامة . . السلطة المحلية لا تعرف ماذا تفعل بالضبط ، ولكنها هيأت رجال المطافيء الذين رابطوا قرب بيوت الأغنياء والمسؤولين . . هنا بدأت السقوف تنهار . .

وصرخت الجدة :

- أعدت ثانية الى السقوف ؟

وإستدرك العم كمال قائلا :

- هنا بدأ السكان يتصرفون بصدق تحت ضغط الفزع العظيم . . فقد اعترف كاظم المزبان بائع السمك انه هو الذي سرق جاره جميل القيار . وأعاد عامل السدة القديمة الأدوات التي إختفت من ورشة جسر الكحلاء . وإعترف التاجر علي أفندي بإن جميع الميازين التي يستعملها مغشوشة . بائعو الكباب اعترفوا لأمام جامع النجارين وهم يبكون بإنهم يخلطون لحم الغنم بلحم البقر . وشج راضي جواد صياد الأسماك رأس صديقه وشريك عمله لأنه اعترف له بإنه هو الذي سرق زورقه في العام الماضي . وأعلن تاجر الطنافس سلمان حسين وهو يبكي بين يدي زوجته بإنه قد تزوج قبل شهرين إمرأة أخرى في مدينة البصرة دون ان يدري أحد ، وإنه الأن يطلب منها أن تغفر له ، وقيل انها سكبت قدر المرقة على رأسه وفرت الى أهلها الذين هددوا بالويل والثبور . وهناك الكثير من الأحداث التي لا يمكن لي أن أذكرها كلها . أما أولئك الذين حكمت عليهم المدينة بأنهم أشرار ، فإن نصفهم أو أكثر شمر عن أكمامه وملأ الأواني والبراميل بالمياه وأحاط بها أكواخ الفقراء الفزعين الذين جلسوا مع زوجاتهم وأولادهم في الشوارع تاركين بيوتهم تحت رحمة النار القادمة من أعماق السماء - لقد تحول أولئك الأشرار الى ملائكة رحمة تنصر الضعفاء وتدافع عنهم في هذا الوقت العصيب . لقد مسحوا الدموع من عيون النساء الفزعات وأدخلوا الطمأنينة في قلوب الذين أصابهم الهلع . كذلك حافظوا على النظام في المدينة وسهروا على أرواح وممتلكات الفقراء والأغنياء . في تلك الليلة المرعبة تعلق السكان رجالا ونساء ، أغنياء وفقراء بهؤلاء الأشرار . ولقد عجب رجال الدين لهذا الأمر ، وإضطروا أن يمدحوهم على مضض . .

سكت العم كمال قليلا ثم أضاف :

- في تلك الليلة تكشفت أشياء كثيرة وخطيرة ، لكن أحدا لم يعرها إهتماما وهو يعيش تحت كابوس الرعب . وفيما بعد ، لم يعد أحد بحاجة الى الأتهام ، فالحقائق إنطلقت من تلقاء نفسها . وحين أشرقت الشمس عرف الجميع حقيقة تلك النار ، فالصبي الملعون أكرم كان قد أرسل قنديلا الى طيارته الورقية ثم نام . . وإذن ؟ . . ما الذي جعله يفعل ذلك ؟ . . . الأخيار السابقون الذين عرفت حقيقتهم قالوا : انه الشيطان . . والأشرار الذين أصبحوا ملائكة الرحمة قالوا : انه الرحمن . . أما حكماء المدينة فقد أكدوا : انه القدر . . ومهما يكن الأمر ، فإن الحقيقة الوحيدة التي سطعت هي ان سكان المدينة ، بعد أن زال الفزع العظيم

غنهم، لفهم الحزن العميق. فقناعاتهم السابقة بعضهم ببعض قد تحطمت الى الأبد.

وقال والدنا وهو يصرّ على اسنانه:

- أهذه الأكذوبة حدثت في مدينتنا؟

فقال العم كمال:

- نعم

وتساءل والدنا:

- حدثت في مدينتنا وأنا لا أعرف بها؟

فقال العم كمال:

- هناك الكثير من الأمور تحدث دون أن تعلم بها

فضج والدنا قائلاً:

- حسناً - أنا لم أعلم بها ولكن والدتي وزوجتي. . .

وقالت جدتنا مقاطعة والدنا:

-لقد سمعت مثل هذه الحكاية، ولكنني لم أكن أعرف انها بهذا القدر

فإنفجر والدنا:

- وهل تريد مني أن أصدق ان هذه الأكاذيب قد حدثت، وان الأخيار كانوا أشراراً والأشرار كانوا أخياراً؟

وأنفجرت جدتنا أيضاً:

- آه يا رأسي. . لقد تصدع رأسي. . ما معنى ان الأخيار أصبحوا أشراراً والأشرار أصبحوا أخياراً؟

ولم يجبها والدنا، بل وجه الحديث الى عمنا كمال:

- أتريد أن أصدق ان هذه السخافات قد حدثت؟

فقال العم كمال:

- مَنْ يدري؟

الثقافة الاجنبية

الادب في دول عدم الانحياز

Literature in Non_alined Countries

قصة

التجليات الغيطانية

○ جمال الغيطاني

تجلٍ ساطع

. . لو أعرف للفراق موطناً، لسعيت اليه، وفرقته . .

تجلي التمام.

. . بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك، تجلى لي ابي في اللامكان، والزمان العجيب، أفق مضموم غير منبسط وأبعاد مدركة بالحس فلا ترى. وجدران مشيدة من مواد لانعرفها، ليست خشباً، أو طوباً أما السقف فمن شعاع أحمر، درجة منه منعزلة متفردة، يجلس أبي، يواجهني بوضع جانبي، تلك جلسة لم أعتدها منه. خطوت تجاهه بقلب خافق، وأقبال دافع، لكن عند حد معين، مقدر، توقفت، عرفت انني لايمكنني الخطو، لم أحاول فوقفت، يتجلى أبي في ثياب دنيوية. قميص أسود من الصوف، بنطلون أسود، شعره ناعم، مسترسل، طويل ملامحه شابة مستريحة، راضية، وقدرت انني أرى وجهه عند ما كان في العشرينيات، خلواً من التجاعيد. من سحابات الهموم، تطلع الى، وتطلعت اليه، شبع مني، ولم ارتو منه لكن دنا الأبدي، فطلبت الكلام، واذا به ينطق يصل صوته الى مسامعي، صوت ذو وتيرة واحدة، خلو من التنغيم حدثني بلهجة من يدلي ببيان من المذياع الى المستمعين لايراهم، وآخرين عنه لايعرفهم، قال فاستوعبت نطق المحبوب فدونت. . .

. . لاتقلق على ياجمال، لاتحزن، كان موتى مريحا فلم أعان، انتهى الزمن القديم والحديث في سبع دقائق، ماقالته امك، وماحدثك به اخوتي صحيح. . فلا يضيق صدرك، المهم . . اخبرني، ماذا انتم فاعلون؟ . . . وذهب أبي . .

شرح ذلك التجلي

. . من شرفة البيت أطل، لوحت بيدي فرد وردوا، مضيت وعند ناصية الشارع استدرت فرأيت ملامحه ترنو. وضعه السكوني، كان يرقبني، ولم يخطر ببالي الكليل خاطر، ولم ينفذ نظري المحدود عبر الغيب فمشيت، وفي اليوم التالي سافرت، وتنقلت، ورأيت، وقابلت، ابتهجت، وعملت واستمتعت، ومن حين الى حين فكرت فيه وتذكرت، وأخيراً عدت، في المطار استقبلتني زوجتي ضاحكة مبتهجة، استفسرت، فقالت ان الجميع بخير، كلهم بخير، بعد وصولي البيت، بعد أن قبلت طفلي النائم. وفردت الهدايا، لاحظت تبعثر نظراتها فسألت. ترددت فوجفت، الحت فأرتبكت، ضاق صدري بصدري، الححت، الحت، فتطلعت الي بعينيها الواسعتين. .

والدك. . تعيش أنت.

تجل خاطف.

ولما بدا الكون الغريب لناظري، حننت الى الأوطان حن الركائب

تجلي المستحيل.

. . رأيت جمال عبد الناصر، المكان محدد، والزمان معين، رأيته في ميدان الدقى. أول الثمانينات، التي كانت بعيدة، وتولى الآن كأطياف، من قبل لم أره الا مرة واحدة، يعبر شارع رمسيس. أقف فوق الرصيف. مر أمامي. بدا قريبا جداً منى، خيل الى انه رمقني من خلف زجاج سيارته. ومن قبل رأيته في يومي العيدين، الكبير والصغير. لم يكن العيدان يكتملان الا عندما نشب على أطراف



أصابعنا، ونرقب ظهور الدراجات البخارية. وسيارات الحرس، ثم عربة المصورين، ثم يهل على المحتشدين، بفوديه مشيب، تحيطه لمعة، فلا ترى الا هو. في تلك السنوات كان أبى يحمل أخي الأصغر، ثم يطاول بعنقه الواقفين، في هذا التجلى رأيته بلا حرس. بلا مصورين، بلا ضجيج لكنه بدأ شاهقاً خارج الزمان الأرضي. يفوق وجوده المادي بوجود غير مرئي. الناس حوله ماضون. لاينتبه أحد. لايلتفت أحد. اندفعت تجاهه، رأى اقبالي، تحول بعينيه ناحيتى، ولاحظت انه منهك، متعب، قلت محملاً صوتي معاني الحنين الذي لايمكن تفسيره، والتفسيرات المطلوبة، والكلوم المدفونة..

ايه.. كيف حالك.. مالك؟

هل تعرفني..

ومن لايعرف من لايعرف؟؟

هز رأسه، وهنا لاحظت أن المشيب طق في رأسه كلها...

اذن.. أنا في مصر

دهشت.. صاح.

ولكني أرى مايجب ألا يرى..

توقف لحظة، ثم بدأ ينطق مستخرجاً كلماته من خزائن الحيرة والتساؤلات..

هل اخترق الاسرائيليون الجبهة؟

قلت: لا

هل وصلت جيوشهم الى القاهرة؟

قلت: لا

قال، ماذا أرى اذن؟ فسر لي، اشرح لي أخرتمرنا في الزمان، وتقدمناكم، أجبني، اليست هذه اعلامهم؟ أليس هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟

قلت: هذا حقيقي، انني ضد ذلك، ولكنني لا أجاهر خوفاً وتقية..

قال متعجباً، ماذا جرى؟ هل انقلبت الآيات؟؟ بدا صوته غريباً، بدا غير حقيقي، سألت نفسي يوماً، أحقاً عشت زمانه؟ هل رأيت عنه وله؟ لكن هاهو أمامي، لاحظت أن الناس يتجمعون، بعضهم يحدق، وان منهم من أدرك قولى، ومنهم من عرف فدنا قلت والجمع يتزايد.. سأشرح لك. ولكن فوق كل

ذي علم عليم . .

تجلي الأماني

قال تعالى، وغرتكم الأماني أماني النفس حديثها بما ليس عندها صاحبها خاسر يلذ له الزمان بها، فاذا رجع مع نفسه لم ير في يده شيئاً، فحظه كما قال من لاعقل له . .

أماني أن تحصل تكن أحسن المنى
والافقد عشنا بها زمنا رغداً

تجلي الانتصار

. . سريت في النور الأخضر، في زمن الزهور المرجو، فرأيت نفسي أخرج من مدينة رباط الجميل عند شاطئ المحيط، أرحل، وأعبر الحدود بلا راد أو مانع، دخلت سيناء الأبدية، ورأيت آثار الحرب القديمة، وهياكل الدبابات. واستعدت لحظات احتراق الشظايا الجسد الانساني، وصرخة الألم. وتذكرت أيامي عندما عملت مراسلاً حربياً. أنقل الى من لاأعرفهم مايجري. مايقوم به أبناء الوطن، كان من الممكن أن أموت في تلك الأيام التي لايذكرها انسان الآن كنت سأصبح نسياً منسياً في زمن السوء، وزمن التجليات، استمر سرياني في الشعاع الأخضر، عبرت سيناء، سلكت طرقاً ممهدة الى الدهر الفلسطيني. رأيت اللافتات عربية، والمقاهي، والضحكات، والحياة اليومية ومررت بمدن بدت لنا كحلم لطول ما انعزلت عنا ورأيت بقايا حروف عبرية على لافتات صفراء تركت كذكرى وعبرة. كل شيء عاد الى أصله، وان «عدتم عدنا» قال دليلي لماذا تقرأون ثم تنسون؟ هل نسيتم أن عدة ممالك قامت هنا تحت علامة الصليب، واستمرت مايقرب من قرنين جيوش وخيول بريد، وتطم، وأجهزة دعاية، وأمراء، وأتباع، وفرسان الداوية، ثم زال هذا كله، لم يقل أهل ذلك الزمان بالأمر الواقع. تنبهت الى الغضب في صوت دليلي، تنبهت الى شحوب اللون الاخضر، الى ان أوان التجلي ينذر بابتهاء، رأيت ابي، هو دليلي ومرشدي، بدا متعباً كما رأيته دائماً في الأعوام الأخيرة. السنوات التي لم أدرك في حينها انها أخيرة، انتبهت الى بناء قديم، مدخله غريب كأنه لايؤدي الى شيء، جدرانه من الدبش، خلو من النوافذ، قال، أنذرتكم ولم تنتبهوا أبديت الاشارة تلو الاشارة فلم تعقلوا، نبهتكم فتجاهلتم حاولت فتعاميتم، لماذا الحزن؟ .

ولى بوجهه الاسيان، نأى صوته عني تختفي نبراته وتضيع «على أي حال، سيأخذ الحزن وقته، ثم يولى كل شيء . . .» هممت بالرد، فثقل لساني . .

تجلٍ يقيني

. . مامن شيء يثبت على حاله، لوحدث ذلك لصار العدم، كل شيء في فراق دائم، المولود يفارق الرحم، الانسان يفارق من دنيا الى آخر مجهولة بلا آخر، البصر يفارق العين الى المرئي، ثم يفارق المرئي الى البصر، الليل يفارق النهار، والنهار يفارق الليل، والساعة تفارق الساعة، والدهر يفارق الدهر، الذرة في فراق دائم عن الذرة، الجسد يعانق الجسد ثم يفارق، تنبت الأوراق غضة، خضراء ثم تفارق الأغصان، الفكرة لاتلحق بالفكرة، والصورة لاتمكث في الذهن، يجيء شتاء ويجيء صيف، ثم ربيع، ثم خريف، كل يفارق الى حين، كل في فراق دائم، الذات تفارق الذات، حتى الأشياء التي ظننا انها باقية أبداً، حتى الأيام التي أعتقدنا انها لن تتبدل قط، وان تتغير ولن تزول، كل شيء، كل شيء في فراق، كل شيء يتغير، كل شيء يتغير . . . فلنفهم!

تجلي المحاولة.

. . تجلى لي عبد الناصر ثانية، بدا غاضباً لكنه يفعل، أمر بتنكيس أعلام الأعداء، وازالتها من فضاء القاهرة، أمر بالقاء القبض على جميع أفراد العدو المتواجدين في الديار، من سفير وأعضاء سفارة، ومندوبين، وممثلي هيئات، وجواسيس، ورسم باعتبارهم أسرى حرب. أمر، وأمر، لم يمتلك قلما وشعاراً يوقع به. انما طاف بالميادين يزعق، يصيح فالوسائل معدومة والحيلة واهية، والقدرة قصية، والوجوه غريبة، والسحن غير معهودة والأيام غير الأيام. والزمن خلاف الزمن، كان باستطاعته أن يبصر مالا يبصر الآخرون، أخذه الهول وتملكه جزع

مايراه لم يتخيله يوماً في صحو أو منام، مايدور قاس، عبر النهر، ولمح أطياف الأهرامات وتجلى في الميدان الكبير، رآه غيري، لم يصدقوا عيونهم ولى بعضهم فرارا، وأمتلأوا منه رعباً، وتعلق به آخرون، اعتقدوا فيه، مشوا خلفه، بثوه شكوا اليه، وعاتبته عجوز عمياء أدركت صوته، فشى الخبر في الخلق، هرول مراسلو الصحف الأجنبية، استقصوا، واستفسروا وتحلقوا، ودونوا ظهرت الأخبار في موجزات الأنباء، وقع الاضطراب في أسواق النقد العالمية، اهتز الدولار، واضطرب الاسترليني، وازدهر الين، استنفر الناتو والساتو، وأعلن زعماء حيروت والمابام وماشابههما، أنها الحرب!، من الحوارى خرجت النسوة حاسرات، مصفقات ضارعات، شاكيات، خرج جمع من هنا وجمع من هناك، وأحجم قادة مراكز الشرطة عن اتخاذ قرار انتظاراً لما ستسفر عنه الأحوال، ارتجفت صدور واينعت قلوب، واختلف آخرون وفجأة خرج جند كثيف أعمارهم تدور حول العشرين، يقودهم ضابط يرتدي رداءاً أسود غطيس حلة غريبة مليئة بالجيوب، والطلقات، يمر بمرحلة الزهو بنجمتي الرتبة التالية للتخرج والمخايلة بالزي الغريب المستحدث، أشهر خنجراً، دفع عبد الناصر في صدره أوماً، فتدافع الجند، اقتادوه فتفرق الخلق، نزل صمت بغيض، ثقيل، فاينعت الهموم، وتدفقت مياه جديدة في أنهار البلوى. . . .

ترتيل.

. . . وشروه بثمن بخس، ودراهم معدودة، وكانوا فيه من الزاهدين، والله غالب على أمره، ولكن أكثر الناس لايعلمون. . ﴿صدق الله﴾.

تجلي الحد.

رأيت محمد أحمد ابن أياس الحنفي المصري، بدا مهيباً، تفوح منه رائحة الريحان الذي ينمو فوق المقابر، بالضبط كما تخيلته وأنا أقرأ بدائع الزهور في وقائع الدهور. . .

جئتك من قبل. .

قلت:

أذكر عودتك في عام الهزيمة. . لكنك تركتني. .

قال:

ينأى الحكيم عن حميمه اذا أوحشت الدار. .

قلت:

القلب سليم، والود بين جوانحي مقيم. .

سألنى. .

لكنني أراك مكدوداً. .

قلت:

مات أبي وأنا في غربة، لم أر اغماضة عينيه، ولم أحمل جثمانه، ولم أشهد لحظة مواراته، ولم أدر، ولم أعرف، ولن أدرك ماذا رأى في اللحظات الختامية، أو أي الصور أو الأطياف التي تجلت وتبدت له. . .

قال:

هل لك علامة؟

ثقل قلبي حتى موتي. .

قال:

ياحبيبي، لاتحجبنك الحيرة عن الحيرة، أنى للمقيد بمعرفة المطلق؟

قلت:

زدني ياخلي. .

قال:

تجلى وتجلى، ان النائم يرى مالا يراه اليقظان!!

ثم ذهب. .

تجلى مغربي

. . تجليت لنفسي وأنا على سفر، أقف فوق رصيف قطار، أدخل الى القطار، أرى أبي فوق الرصيف، انه أكبر سناً من أي مرة تجلى لي فيها، غائر العينين، تلك النقطة من العمر عندما يمتزج سواد العين ببياضها، أنحنى، أمسك طرف جلبابه باسنانه، يحمل عدة حقائب، كلها مليئة بالكتب، صحت. .

أبى. . هل سأحتاج هذه الكتب كلها. .

أومأ، قرأت شفتيه

انت على سفر طويل. .

ثم تلفت حولــه، بدأ حمله ثقيــلاً، والحمـل يخصني، فتعجبت، ثم تحرك القطـار، بعـدت، ولم أعد قريباً منه، ازداد النأى، وبـدأ زمن الفـراق والفقد من قبل أن أعد له العــدة، حلت ظلمات، ثم تجلى أبى داخـل قصـر قديم منمنم الجـدران، فيه نخل وصبار وريحان وزهور صفراء لم نعهـدهـا، قصـر لأحـد أقـاربـه، أحد أعمامي، من أين عرفت؟ لاأدري.

حال بيني وبينـه الحـاجـز الـلامـرئي، حوله بساط من سنـدس أخضـر، وفي السـماء ألـوان لاأسـماء لها في لغات دنيـانـا، أخـبرني ان المكـاشفـة لم تتم بيننا في دنيا، رحل وامور عديدة لانعرفها عنه قلت: اضرب لي مثلاً، فقال: كان لي أخـوان مات أكـبرهما في طفـولتـه لسبب لانعرفه، ومـات ألأخـر في بدايـة فتـوتـه عنـدما كان يسحب بقرة، جرجـرتـه فجأة، سحلتـه، قال انت لم تقص علينا ذلك. قال. وانتم لم تهتمـوا، ولم تسألـوني، ثم قال، دقق النظر هنـاك تستطيـع أن تراهما، ولكنني عبثـاً حاولت أن أرى، عبثاً حاولت أن أسمـع، انتبهت الى تزايد المسافة بيننا، واحتـويت القصـر الـذي يحتـويني، كان القصـر مغربياً، والمنمنـمات اندلسية، ولي بوجهه عني، قال: كمن يحدث آخـرين، كنت أبـاكـم، وأنتم أبنائي، شببتم، وأصبحتم رجالاً، وفتحتم بيوتاً، ولم تعرفوا شيئاً عني.

شرح.

فما للانسـان يتجـاهل ويعمى، ويمشي في دجنة ظلماً حيث لاظل ولا ماء؟

تجلي الأرض والزمان المتغير.

.. تلك رقعـة محدودة، عنـد المفارق، وآه من المفارق في طريقي اليومي الذي اعتدت أن أسلكه، وطئتها أقدام لم أرهـا، وستخطـو فوقهـا أقـدام لاتزال في رحم الغيب، كانت رمـالاً وصخـراً ومن قبـل لهبـاً، والآن مرصـوفـة بالأسفلت، وبعـد بنـاء مدينتي أصبحت مرويـة. نضـرة بالخضـرة، وملاعباً للخيل، ثم صارت متنزهاً حتى أوائل القـرن المـاضي، انـما العمـران، وتكـاثرت المباني، وجاء الـترام، لكن طال الـوقت أو قصر، لن تنصب المباني الى الأبـد، ولن تبقى المفـارق، ستعلو مبـانٍ، وقـد لاتشيـد أخـرى وربـما انطلق منهـا الانسـان يومـاً الى الفضـاء الخـارجي، يلاحق افـلاك في مسـاراتهـا، ربما داسها أبي مرارا في سعيه اليومي، وقد يدوسها أحد أبنائي، أو واحد من أحفـاد أحفـادي انسـان منحـدر من صلبي لن يسمع عني، ولن يدرك أبداً ماعانيت في زمن السوء، لأن اسمي سيتسـاقـط كورقـة جافة من شجرة الأصل والسلالة، كما تسـاقـط الذين سبقوني من أجداد جدودي، آه لو تجلى لي أحدهم، عاش منذ آلاف الأعوام، من هو؟ كيف عاش؟ بمن ارتبـط؟، أصغى الى من يقـول، وان عدتم عدنـا، أدرك ان العودة محال، لأن الدنيا في فراق دائم عن الدنيا، أبصر رقعة الأرض في سفرها عبر الزمن الذي لن أعيشه، أرى تدفق الحـركـة فوقهـا بعـد فراقي النهـائي، وأتمنى لو أثبت رسالة أو علامة فوقها لمن سيعبرها، لعل وعسى...

تجلٍ غامض.

رأيت عبد الناصر، مكشوفاً، حاسراً، مبهدلاً، أقبلت عليه، وعندما تكلم، تكلم بصوت أبي

قال لي، نعم...

قلت له، نعم...

فبش وهش لفهمي عنـه، وعنـدمـا أدركت سر فرحه، قلت له، لا..

فأرتجف، وتغير لونه، وشك فيما عنده.

قال لي: كيف وجدتم الأمر؟

قلت له: سوء مابعده سوء.

ضرب بيني وبينه حجاب رقيق.

قلت له: لماذا؟

غمغم، وتمتم، ولم يحر جواباً

قلت له: لماذا؟ لماذا؟

شغل بنفسه عني. فقلت عاتباً، لماذا، لماذا، لماذا؟

تجلي الحزن.

. . هذا فراق بيني وبينك.

تجلي الشهيد.

رأيت نفسي في مركب بلا شراع، تطلعت الى موج البحر، فجأة رأيت شخصاً على بعد، مشى على وجه الماء، لمحت طريقة خطو أبي، تكلم فاصغيت الى صوت صاحبي الذي استشهد يوم الجمعة، التاسع عشر من أكتوبر، في الحرب التي قيل انها آخر الحروب، عجبت واضطربت فارتج عليّ، الجسد لأبي،انحناءة كتفيه لا أخطئها أبداً، أما الصوت فلصاحبي الذي عرفته، واحتميت معه بظلام الليل خلف الكثبان، عندما عبرنا الخليج والقناة الى خطوط الأعداء، قال: أنا غاضب، قلت له، لماذا يامقتول بشظايا العدو الذي أصبح صديقاً؟ قال: لأنك لاتطل على امرأتي وعيالي، ثم اختفى، رأيت نفسي ماضياً لزيارة اسرة صديقي الشهيد، دخلت البيت بعد غيبة سبع سنوات، شممت رائحة استقرار، طبيخ متقن وأثاث في الظل ومبيدات حشرية وعطر، تقدمتني زوجته، بدا وجهها متورداً، رأيت حول الجفنين ظلال المساحيق بدلاً من العتامة التي أحاطتها عقب رحيله الأبدي، لاحظت خلو الجدار المواجه من الشهادات وبراءات الأوسمة والنياشين، جاءت الابنة، أصبحت عروساً شهية، ترتدي الجينز، وزهرة صناعية تتوسط شعرها الناعم. اتصل الحديث، فدار حول نظام المواعيد الجديدة، وازدحام النوادي بالأعضاء، واختفاء مساحيق الغسيل المحلية، وظهور المساحيق الاجنبية وخلو الصحف من الاخبار المثيرة، وظهور مكاتب المستثمرين الأجانب في الضاحية لاكتظاظ وسط المدينة، وارتفاع أسعار الايجارات، وتعطل التيار الكهربائي أحياناً. قمت وسلمت وانصرفت، مشيت بين الناس غير مصغ، كأنني أدرك فراق صديقي الأبدي أول مرة. لم يأتيا على ذكر الكتاب الذي أصدرته عنه، وأرسلته اليهما، رأيت خلو الدنيا منه، خلال السنوات السبع التي خلت تجلي لي مرات، أحييت ذكراه مرات بيني وبين نفسي، وعندما أصبح العدو صديقاً وتبدلت الأحوال، ورفرفت الأعلام التي طالما نكسناها، تخيلت ردود أفعاله، وصار عزائي أن انفعالاتي ترديد لانفعالاته، مشيت ومشيت، وتجلى لي الماضي القريب، تجلى صاحبي في ثيابه القتالية، اختراقه خطوط العدو الليلية مخاطراته، مفاجآته، رأيته مقتحماً ورأيته منسحباً لكن غيري لم يروه، ولم يلمحوه ولم يذكروه، وأصغيت بقلب تكأكأت عليه الكرب، وتعاظمت به النوب، قلب أصبح مدحوض الحجة، وخفت ان يتجلى لي ثانية فانبئه بما لايسره، فتمنيت الفراق.

شرح.

. . وجعلنا من بين أيديهم سداً، ومن خلفهم سداً، فأغشيناهم، فهم لايبصرون، وسواء عليهم أنذرتهم أم لم تنذرهم، لايؤمنون. . .

○ علي خيــون

الظهيرة

ربـما، في هذه السـاعـة، توسطت الشمس كبـد السـماء، ذلـك لأن الظلال انسحقت تحت أقدام المارة وانزوى ظل المركبات الواقفة تحتها في حدود اطاراتها التي تلامس أرضية ساخنة.

تبـدو الشمس، رغم اشعتهـا العمـوديـة، وكأنها تسلط ضوءها الناري باتجاه البوابة الزجاجية العريضة لدائرة او مخزن او محل تجاري او مكتب خاص.

لم تكتب في الأعلى لافتة، وليس على الرصيف إشارة توضح نوع المكان حتى ان المارة القليلين الذين يبصرون الى الزجاجة العريضة لا يرون احدا على وجه التحديد، داخل البناية، ولكنهم يبصرون أنفسهم يحثون الخطى على الرصيف وعلى جباههم ينز عرق غزير.

شاب استطـاع، بعـد ان اقـترب من البـوابة الزجاجية، ان يبصر سلماً يواجه البـوابـة من الـداخل على نحومباشر. . ثم رأى منضدة وارائك ملتصقة بالحائط فادرك ان موظف الاستعـلامـات قد غادر مكانه وان احداً في الغرفة المفتوحة امام البوابة الزجاجية والمجاورة للسلم لم يبق. سحب يده التي همّ ان يفتح بها الباب وعاد الى بداية الرصيف، لحظة ثم انتظر ان تحدث فسحة بين السيارات المزدحمة في الشارع كي يعبر الى الجهة المقابلة.

وصـل الفـاصل الوسط للشارع ثم ظل منتبها الى السيارات المقبلة من ناحية اليمين حتى هرول نحو الرصيف الآخر.

بعـد ربـع ساعة، اشتد الحر، وانشق الباب الزجاجي، عن فتاة بثوب أبيض وشعر طويل،على عينيها نظارات كبيرة وأنيقة، تلفتت كمن تبحث عن احد، ولما لم تعثـر على ضالتهـا تراجعت والتصقت بالظـل الصغـير الذي ينضح من جدار البناية الى جوار البوابة، ثم ما لبثت البوابة ان انفتحت وأمتلأ الرصيف المواجه لها بألـوان جذابـة. . تنورات وقمصـان وحقائب واحذية وبنطلونات ومظلات شمسيـة. . أزدحـام من الالـوان الفـاقعـة او البـاهتـة. . ضحكـات واحاديث ومواعيد. . ليس من احد صامت سوى فتاة تقف ملتصقة بالجدار. . تبدو حائرة تماماً وغـائبة عما يدور حولها. انها تنتظر احداً من اهلها أخره أزدحام الظهيرة. . ظلت ترصـد من خلف نظـاراتهـا الكبيرة ذوبان الكتلة اللونية على الرصيف فيما استمرت البوابة مفتوحة ينفذ منها الى الخارج ـ من حين لآخر ـ رجل أو امرأة ممن تأخـروا في الـداخل بسبب المصاعد التي خمنت المرأة انها لا تحتمل اكثر من خمسة أشخـاص او في السلم الطـويل الذي لا يتسع لأثنين. سالت الحرارة في الشارع المزدحم وصعدت حتى رأس الشاب الذي اخذ وجهه وصدره وما تحت أبطيه ينز عرقاً دبقاً. . شعر بالحاجة الى الماء ليبلل ريقه وحدث نفسه بصبر نافذ: ـ

ـ« كان عليّ ان اكـون منتبهـاً لحديثهـا. . ما أغباني؟! أين ستقف بالضبط؟!

مالون الثياب التي ترتديها؟! لكن علي ان انتظر . . انها الآن تحدث زميلاتها بشأن الزحام في الشوارع . . زحام فظيع . . نهاية دوام رسمي . . ساعة تهدر فيها في آن واحد مئات بل آلاف المحركات . . تظل تتحدث فيما تتململ الاخريات . . سنخرج لقد مضى على نهاية الدوام خمس دقائق . . مع السلامة . . هي الآن وحدها . . انها تحدق من النافذة المواجهة للشارع . . وتبصرني اراوح بألم تحت وطأة نار الظهيرة . . لكن عليّ ان ابدو اكثر كياسة . . ليس من الصحيح ان اتحرك هكذا على نحو بائس . . »

ضخ الشارع وجبة جديدة من المركبات . . سلسلة طويلة متصلة ملونة مختلفة الاشكال تهدر تحت نار الظهيرة ثم تدرج على نحو بطيء منتظرة حدوث فجوات او مجالات للحركة . . كانت الفتاة قرب البوابة الزجاجية ترصد هذا الحشد الهائل وتبحث عن نسمة هواء بتحريك مروحة يدوية دون جدوى، تكف لدقائق ثم تعاود الحركة اتعبها الوقوف والضجيج ودمدمت مع نفسها :-

-«ليس صحيحاً ما أفعل . . أنني أجهد نفسي دون معنى . . هاهم الرجال يعودون الى بيوتهم . . بيوت تنعم بالبرودة والهدوء . . كل له زوجة تنتظره . . بعضهم يأخذون زوجاتهم معهم وغيرهم يصلون فينتظرون مجيئهن . . يتغدون . . يثرثرون حول المائدة . . كل منهم يتحدث عما شاهده خلال نهار حافل بالعمل . . رجل ما في بيت ما يحدث الى زوجته باسهاب عن الحر الذي يسكن الشوارع ظهراً . . عن الزحام الذي يحول الاجسام والسيارات وكل شيء الى كتل متراصة في الشوارع او في الباصات او على الأرصفة . . هل جاء قبل هذا الوقت ومضى . . قلت له انتظرني هنا . . قرب هذه البوابة اللعينة . . أين مضى؟! ربما لم يأت ولن يأتي خرجت قبل الدوام بخمس دقائق . . اخرجت حقيبتي من درج المكتب وجمعت الاوراق واقفلت المجرات وقلت باستعجال مع السلامة كي لا يسألني أحد عن سبب سرعتي على غير المألوف حيث نخرج معاً كل يوم .

قال اسمه صادق . . صادق ماذا؟! صادق . . لا ادري . . سأنتظر دقائق أخرى . . ربما كان قادماً من مكان بعيد فأخره هذا الزحام الفظيع . . لكن الى متى انتظر؟! سينام الآن الازواج الذين انهوا الغداء . . ثم ينهضون عند المساء ليبصروا باستمتاع طفولي أفلام كارتون أو يخرجون للتنزه او زيارة الاصدقاء . . متى يأتي؟! . . »

أحست الفتاة الواقفة على الرصيف بجوار الحائط بحرج كبير ، بدا عليها ارتباك واضح ، وحركت المروحة اسرع من ذي قبل بل كادت ان تغادر مكانها نهائيا ولكنها انتظرت لحظة وقالت في سرها :-

-«ها هو رئيس الشعبة يغادر الى البيت . . ماذا لو سألني لماذا أنت واقفة؟! . . يحشر نفسه في كل مسألة حتى ولو كانت لاتعنيه . . ها هو يقترب وعليّ ان أجد عذراً كيما يبتعد عني . . سيقف ليقول لي . . هل اوصلك؟! سأعتذر . . آمل أن يصدق عذري ويبتعد . . » .

بدأت حرارة الجو تزحف الى البنايات العالية وتلهث على الجدران والنوافذ كنباتات متسلقة أوكحشرات صغيرة مقززة . . البناية المقابلة التي ركزت الفتاة نظرها باتجاهها وهي في حالة ارتباك يقف تحت ظلالها شاب يحدق بذهول الى البوابة الزجاجية ويرصد الفتاة التي تحدث شخصاً خرج من البناية . . ظل يقف قربها ويتحدث بصميمية . . فكر الشاب :-

-«كما كنت أتوقع . . نزل متأخراً ليلتقي بها دون ان يبصره احد . . كان قلقاً على منضدته كانت اللحظات سنوات بالنسبة له . . حتى خرج الجميع . . ونزل . . وها هو يحدثها وكأن شيئاً لم يكن . . اذا صدق حدسي فأنه يوقف سيارته في ركن العمارة المجاورة . . لكن احداً لم يأت لينتظرني . . مجرد ظنون . . بحر من ظنون وأوهام تغلي في ظهيرة قائظة . . لكن لأنتظر بضع دقائق اخرى . . ستخرج . . وسأكلمها . . اعرف انها سوف ترتبك . . لقد ارتبكت كثيراً حين كانت تحدثني في الهاتف . . الهاتف اللعين الذي لا يكشف إلا نصف الحقيقة . . »

بدا الشارع خالياً إلا من فيضان الشمس الذي يغمر كل شيء . . خفت حركة السيارات في الشارع وبدت الفتاة الواقفة بجوار البوابة الزجاجية على أهبة الرحيل . . مسح الشاب وجهه بمنديل صغير واعاده الى جيبه . . ثم اجتاز الشارع متلفتاً لاتجاه السيارات . . اقترب من البوابة الزجاجية . . كانت الفتاة تتلفت باهتمام وتحرك المروحة بسرعة وضجر . . رأى صورته في زجاج البوابة وهو يقترب . . كان متعباً حقاً . . وألصق وجهه بالزجاج فرأى عيني موظف الاستعلامات تحدق فيه بتساؤل . . أرتد الى الوراء بارتباك . . هل ما زال احد في الدائرة؟! نظر الى الفتاة التي كانت تحدجه مستغربة . . وسألها :-

- كم الساعة؟!
- الثالثة والنصف . .
- شكراً . .

فقد أي أمل بالانتظار . . وعاد ليعبر الشارع ومضى يحث الخطى داخل الظل الضيق للبنايات المتراصة على الشارع فيما بقيت الفتاة واقفة في مكانها تراقبه باستغراب شديد .

تأملات حزينة في رو

(١)

لافظا ورائي المحطة التي اكلت ليلي تسلقت القطار للمرة الاخيرة . يجرني بتعب الدهور لغزو المدينة يباغت عيني المغشاة برد الصباح النافذ . .

○○○○○

تمزقت بين رعشة الحلم والوهم وانا احضن صدر باريس . . تقاذفتني موجة سكر حين طوقتك بعنف رهيب في ذاكرتي . . كانت حبيبات الرذاذ تخترق معاطفنا الخشنة لتسكن جسدينا برودة الصقيع . . عادوتني صور الماضي . اخرجتك للمرة الالف من صدري قطعة تنضح بالحياة . . وجددت العناق . انت الآن منفية معي عن تربة الوطن الذي جلمنا الليلة الماضية بمعانقته معا . .

جلست في حاضرة عينيك وشرعت قلبك الصغير على العالم المنهار ورحت اقرأ الوشم الازلي . . حزينة مثلي كنت . . مفقودة في مهرجان الضجيج . تتشبت بحبال الماء قبل ان تغرق . . تبحث عن عاشق مدت عيونها من اجله . . نام وراء الحدود بعد ما استقبل جسده في باريس خمس رصاصات . علقت وقتها محطة «المترو» ان السيد اغتيل لكن الملأ الحاضر صرح ان الموت غير مقصود . . والمحكمة العليا برأت الاجرام .

ـ قانون الحياة هوذا . .

قال احدهم . اغمض عينيه ثم دخل النفق في رحلة تنزف غربة . .

○○○○○

اجوب الان شوارع باريس . . والحلم برق يتجلى من بحر عينيك . اجتاز الجمارك والحدود . . مزق كل الاوراق مع ذلك وصل عبر رسالة ختمت عليها صورة الوطن . .

امشي . . احمل على رموشي المتعبة احلامي الذبيحة وعلى جسدي الممزق غبار وطني . . كنت اعشقها «باريس» كانت تحبني مقابل استنزاق الجنان . .

ـ «باريس» الحلم منك ينبت واليك يعود؟؟؟

حدثت نفسي قبل سقوط جيل من الاحباب . . وحين خرجت من عيونها الزرقاء الكاذبة . عثرت على حقيقة متسخة مرمية على الاعلانات والملصقات الحائطية والكتابات المرحاضية . . ادركت انها ليست الا وجه باريس الآخر .

○○○○○

ملاحظات عامة :

● انفاق (المترو) اعياها الاشهار الرخيص

● في شارع (روشئوار) سود اكلتهم البطالة . . حفرهم لعب القمار . .

● وجوه شابة تشتشيها العين . . تتسود بعزف الالحان . .

● في احد الشوارع الرئيسية . عند باب نزل كبير وجه اسمر يقبل الايادي . في اخر الطريق الممتد من (بيكال) وجه عربي يهذي انهكته الخمرة الرديئة . مهنته مساح الاخذية .

اسأليني الآن وتعالي فانا لم احتقر نفسي . كل ما هنالك حقيقة مرة كان يدبجها في عيني تاج من الاشهار الكاذب .

اسأليني الآن وتعالي . . فإجابتي صارمة لا محالة .

○○○○○

جاءتني مع هدير الامواج تلبس الشفاف املاح البحار . . في عيونها تستلقي متاعب السنين . . منهوكة حتى النخاع . .

حدثتني عن مغامرة الرحلة . . جلست بقربي وجمدتني . . تحاملت علي وعاتبتني عن عودتي الثقيلة ثم طوقتني حتى ذبت بين شفتيها قطعة ثلج باردة . .

○○○○○

مع الفجر الاول خرجت الى شارع (وورك) . . سألت عنها . . طفلة باريسية تساوي العيون . . نصحني احدهم كان يدفع مزبلة . قرأت بين عينيه حياة فارس سقط اهلها من الغدر .

ـ هذا شارع الاغتيالات ارحل ياولدي . .

تواريت بسرعة لقد نسيت باني قرأت هذا الصباح في احدى الجرائد اليومية سقوط شابين اسودين في هذا المكان بالذات .

واذا خادعت بجلدي الأشقر . . فتربة وطني العالقة بكل اعضائي تفضحني . .

○○○○○

اتكأت على نفسي . . والليل يغريني ويخيفني . احرق ما تبقى من سيجارة . . عندما داهمتني صورتها في محطة القطار . تأملتها جيدا وكان العياء يقتلني . . فافرشت جسدها ودخلت حوض عيونها ثم حاولت ان انام عبثا .

وانا اقبلها هذه المرة بهدوء . . تراجعت في ذاكرتي المزدحمة بالاخبار، مقاطع اغنية قديمة كانت تحبها .

«اذا كان لا بد ان اموت . . اريدك ان تكوني هنا لتشهدي سقوطي . .

○○○○○

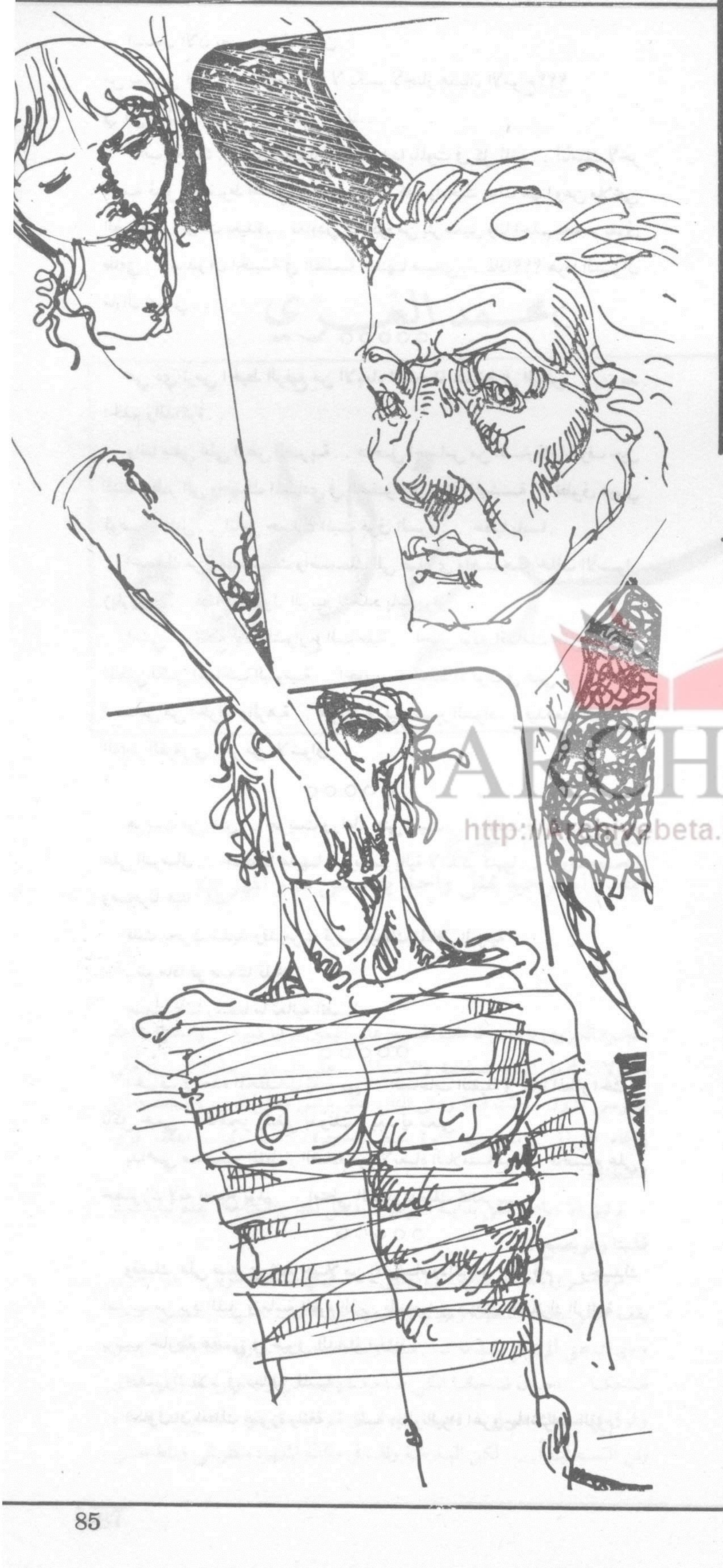
يبدو في هذه الايام ان الحركة ثقيلة . .

البريد معطل او يكاد يكون واخبار الوطن قليلة او تكاد تنعدم .

في احدى اطراف باريس (طاتي) ذوب كل البضاعة الرخيصة وراح يسخن

ـــتين الطقس اليومي

○ الاعرج واسيني



رجليه على رمال الشواطىء الثمينة .

واجتياز طرق باريس ليلا . . ايتها الرفيقة النائية خلف البحر اضحى مغامرة ولم يبق شيء يستحق الـذكـر عينيك التائهتين . «فباريس» الحلم سقطت صفقة مالية بين التجار وكبار القوم .

من وراء «بـرج ايفـل» المثقـوب . . اتأمـل وجهـك العـاري بعين واحدة . . وامضـغ اوقـاتي وكـل تحولاتي في ظرف زمن احـترقـت فيه الحقيقة بالكـذب الفظيع . . اجلس على كومة من الاوقات المقتولة . . اعبث بعرش من العناوين وارقام التلفونات التي رفضت توظيفي .

يداهمني سيف الوحدة والمطر الغزير وانسياب مساحق باريس . فاعود اليك في الحلم واضمك الى ان يكسر ضلعي وتخنق انفاسي . . اخذك بين معاصمي . . فتـدخلين شروخ الصـدر وتستكـين . . تصمتين . . ثم ترحلين من قرارة الاعماق مخلفة الما رهيبا . . تجرين القلب الخافق ونبض الاوردة وتهاجرين .

تذوب المـدامع في الكف المقطوع . . اتوق اليك باعضائي الخرقى . . فأشرع الذاكرة واقرأ حتى الغشيان . . فعودتك اصبحت غير اكيدة . .

○○○○○

تنـزلق الصهـوة . . يسبقني فارس الحلم المقتـول . . فتسـاقـط كل الأزمنة في عيني . . أعود الى صوتك الضائع . . اتأمله وروتين الطقس اليومي يتمطط على جسدي المتجمد . .

شعـرك يهاجـر وجهـة الـريح . . فارحل وترحلين لنحترق على تربة الوطن . اخرج من قوقعة تحولاتي اليومية . . اقتات بوقع الخطوات وجزع التسكع ليلا . تزحف الـوحـدة الى جسـدي . تخترق الذات . . وانا من من وراء (برج ايفل) المثقـوب اتأملك واغـرق في مد الاوهـام . . وانت تذوبين والبحر ينأى . . امشي وراك . . اجر عربي وزمن البطـالـة واوقـاتي الضـائعـة والحلم : زمن الالتحام مغامرة لكن العناق اكيد .

○○○○○

اتساءل الآن بصمت الخاشعين . .

من يمنحني الدفء والجناح الذي لا يكسر لأجتاز هذيان الأمواج؟؟؟

في كل الطرق . . حواجز تفصلني عنك .

أدأب نحوك . . كنت وما أزال . . مهدداً بالموت في كل ثانية . . أتأملك لآخر دقيقة قبل السقوط امتطي احلامي ثم اسكنها وابحث عنك ههنا وعن ملامحي الضائعة . . وأنت بعيدة . . تعاودني الذاكرة من بئر عميق وانا احلم بحجم يفوق طاقتي . . يبدو ان الحبيبة في الظلمة خلتها ضيعتي . . لماذا؟؟؟ هوذا السؤال مازال يحيرني . .

ooooo

هي ذي ترمي الخيط الرفيع من الابعاد السحيقة لتسقط في الوطن . . بين مد الحلم والذاكرة . .

وانا منفي على ارض الغربة . . داخلي احساس من الهستريا والخوف حين كنت انظر الى وجهك المتهادي في السقوط في مرآتي المهشمة . . تطوق عيوني فوضى الناس . . اتأمل جسدك الميت فوق السرير . . حطبا يابسا .

اخذك من معصميك واضمك الى صدري واهاجر خلف الأسوار (باريس) . . فهناك فصول الربيع تتجدد باستمرار .

امشي . . اقطع بك الشوارع الساحلية . . احس بوقع اقدامك على صدري المتلقي لكل المتاعب اليومية . . اجوب . . تختلط الالوان في عيني . . يداخلني احساس من الخوف والرهبة . . تهربين في ليل عسير السواد . . فيدفعني اليك مع الفجر القرمزي بحر من الاشواق .

ooooo

هربت من يدي . . جريت وراءك حتى تعبت . . سقطت فسقطت تمددنا على الرمال . . خططنا عليها رسوما سريالية لا نذكر كنهها . . حاولنا وصحنا وضجرنا عبثا .

قلت بحزن شديد وقد مرت قرب عيونك المناظر اليومية

- ثم ماذا لو صمتنا قليلا؟

صمتنا لأننا رسمنا ما تعانيه انفسنا .

ooooo

الخوف في هذه المحطات يعتريني . . الساعات الثقيلة في هذا المطار الخشن تأكل لحمي . . فالهجر رفيقتي بدونك لم يعد له معنى . .

يداهمني ضجيج القطار القادم من الابعاد اللامتناهية . . فأصبح على حضورك لأنه اصبح يؤلمني . . امتطي القطار بدونك كالغريب .

ooooo

وقعك على صدري يخط جيلا من الاوشام وذاكرة من الارقام . . وجسدك الهارب من برد الليل وتعاسة القوم الذين طمحوا في شنقك بظفائرك الرائعة . . يرتسم خارطة عظمى في عيوني الذابلة الحالمة .

حضورك الان في دماغي قاسيا . . .

احاول ان امتلك صورة رائعة . . اشبه «بالموناليزا» اغزو بها اشراف القوم .

ooooo

فتشردين وتستقرين في المسالك الوعرة ويصبح الوصول مغامرة . . اضمك حين تعودين بلهفة العاشق الواعي . فتستعين لتأخذي شكل الوطن الحالم بكسرة سمراء ودفء .

ايتها الطفلة الحلم - الوطن المنفي خلف البحار . . كفراشة احلم بتقبيل لهب عينيك . . فاحترق على تربتك الجافة حين اصلك . .

ooooo

بطلة تعسة تلك الارنبة في الغابة المهجورة . . محروقة الجسد كانت تردد - تقول الاسطورة . - حرقة من ابطاني ولا فراق اوطاني .

وانا الآن بعدما رحلت عن الاحباب ورفاق الحلم والجوع . . اتحسس الفراش وحيد . . متعب ومكانك فارغ يحتله الصقيع والايام الماضية . . .

اخالك تأتين . . وتهجرين مع الهزيع الاول . . فاهزم امام العرش والملأ المتحمس للتصفيق حين سقوطي . .

اعود مع ريح الهجير . . **أطأ لحمي وعظامي وامشي . . يستوطن ذاكرتي** الحضور الحزين الساقط خلف **الابعاد اللامتناهية . .**

اتذكر زمن الرحيل فاتلاشى .

ooooo

يجر البحر من عيونك المتعبة في سفر لا متناهي . . **بعيدة عني كنت تحلمين في** اشكال متماوجة زأبقية . . سرعان ما تاخذ شكل وجهي المحطم وتعجن في تربة الوطن المنسي . . فالمياه التي قذفتني بعيدا عنك . . وحدها كفيلة بارجاعي اليك يوما . . احاول امتطأ رموشي جسرا هاجر اليك . . فقد اكلتني الوحدة والأمواج التي تعيدني اليك ما زالت بعيدة . .

هدير الامواج قذف رسالة :

جبيبتي مستعدة للتضحية بعينها ليزهر اليوم الذي لم يأت . .

فمريم العذراء انجبت نبيا . . وانا من ضلعي المكسور طارت شاعرة . . احلامنها تزن الجبال . . ويخيل لي ان الظروف التي جمعتنا قاسية . . والامواج التي تلاقينا ستكون دافئة لا محالة . . والساعات التي ولدتني تعيد الآن انجابي . . والتي تقتلني لن تصل قبل ترتيب وجهي . . . .

ooooo

وأعود يجرني اليك بحر من الاشواق والأحزان .

ooooo

يلفظني القطار ويهاجر . .

○محمد الغزي

المهرج ينظر في المرآة

مسرحية من فصل واحد

الشخصيات : المهرج

«يقدم المسرحية ممثل واحد يتقمص دور المهرج»

حجرة التزيين باحدى قاعات المسرح على اليمين مرايا كبيرة . . وامامها مقاعد وطاولات تحمل انواع المساحيق والاصباغ . . على اليسار اربعة كراس . . على الكرسي الاول رشقت قبعة وعلى الثاني عُلِّقَ برنس وعلى الرابع وضعت جمازة زرقاء طويلة . . مشاجب كثيرة تحيط بالحجرة، اقنعة وثياب معلّقة فوق الحيطان . . .

لم تبق الا ساعة على بداية العرض، يدخل المهرج مهتاجا، يخلع ثيابه شيئا فشيئا وهويصيح :

مرة اخرى يقف البواب، في وجهي ويغرق في ضحك طويل . . مرة اخرى يقف امامي بقامته النحيفة ويغيب في قهقهة مجنونة قلت له مرات ياسيدي اغرب وجهك عني ألم تراني منذ ثلاثين سنة وانا اضحك . . ارقد ضاحكا . . اسير ضاحكا . . احزن ضاحكا ابكي ضاحكا (صمت) اول امس نظر الى نعالي وغرق في ضحك طويل . . اخرجت له لساني ثم اقسمت اني سأخلع هذا الحذاء ولن ألبسه أبداً . . . لكن البارحة وقف في مكانه المعهود ونظر الى رباط عنقي

وغـرق في قهقهـة غريبـة . اخرجت له لساني ثم اقسمت اني سأخلع هذا الرباط الى الابد لئلا يضحك . . لكن اليوم اعترض سبيلي من جديد ورفع هذه المرة عينيه الى وجهي واندفع ضاحكا لا لن اخلع وجهي . . اقسم انني سابقى احمله على كتفي حتى يستطيع ان يخرج لسانه في وجهك وفي وجوه الناس جميعا . . . لن يستطيع احد اخذ هذا الوجه مني انه لي وحدي . . تأكد يا مصطفى سيبقى لي وحدي ـ وسآتي كل يوم الى هذه القاعة واخرج لساني امامك طويلا طويلا . . .

(يكـون المهـرج قد خلع ثيابه وبدا في ثياب المهرج المخططة يجلس امام المرآة يحدق في وجهـه قليـلا . . يتلمس عينيـه وخـده يكتشف جروحا في وجهه ودوائر زرقاء حول عينيه فيغرق في ضحك طويل . .)

معذرة يامصطفى . . معذرة . . لن أعاتبك بعد اليوم . . فكل ما في هذا الوجه يثير الضحـك . . دوائـر زرقـاء وجراح عميقة **(يهم بالوقوف . . يخاطب نفسه في المرآة)** أجلس . . أجلس متى كان هذا . . لا تخف وجهـك . . حدق فيه مليا . . حدثني ما الذي فعلت بنفسك وجه مشوه وجبين متورم . . **(يتلمس جراحه ثانية)** حتـما انها من آثـار البـارحة . . لكن ماذا فعلت البارحة؟ تذكر . . كيف لا تتذكر اكيـد انـك البـارحة ارتكبت حماقة كبيرة . . . انظر هذه آثارها واضحة في وجهك تذكر يا جابر ما الذي فعلت البارحة؟ . . لا شيء؟!! اذن سألقي السؤال بطريقة اخـرى . . ما الـذي لم تفعـل البـارحـة؟ . . **(لحظة صمت ينفجر جابر ضاحكا)** تذكرتُ تذكرتُ . . البارحة فقط لم أشرب الخمر . . **(يخاطب نفسه في المرآة)** كيف بقيت عشرين سنة تشرب كل يوم قواريرك الثلاث ثم تنقطع فجأة عن شربها . . اجلس . . كيف تتجاسـر وتنـزل الى المدينـة صاحيا؟ . . لم بقيت عشرين سنة تشرب كل يوم قوارير ثلاثا ثم تخرج فجأة من سكرك وتنزل الى المدينة معربدا . . انظر ما فعـل بك الصحـو الان . . هذه جروح عميقة في جبينك . . ودوائر زرقاء حول عينيك . . **(يهم الوقوف)** أجلس . . وحدثني كيف استطعت ان تنزل وسط النـاس وانت صاح . . اجلس وحـدثني كيف استطعت ان تحيـد عن طريقـك المعهود؟ لقد كنت تقول دائما ليس هناك الا طريق واحد سوى في هذه المدينة ، هو ذلك الذي يقود الى خمارة الميناء . . حدثني كيف استطعت ان تحيد عنه . . ؟

كنت كل يوم منـذ عشـرين سنـة تستفيق زوالا وتتجه رأسا الى حانة الميناء . . هناك تجد عليا الملاح . . وقاسم الموسيقي . . وعبدالله الدرويش . . تدخل فيقف على الملاح وفي يده قارورته وهو يصيح . .

(ينتقل المهرج الى الطاولة ويجلس على الكرسي الاول ويضع فوق رأسه القبعة ويتقمص دور الملاح) لا تغب عنـايا يا جابر دونك نحن يتامى تقدم . . ان شتاء هذا العـام قاس لا يرحم . لقـد عرفت ملاحـا صينيـا كان يقول حين يشتد البرد وتعصف الريح ، يا مولاي اني لم اعرف الشتاء مدة ستين سنة كل الفصول عندي صيـف . . فاشـرب حتى لا تعـرف الخـريف والشتـاء والـربيـع . . اشرب تبق في صيف دائـم . . انهـا خمرة جيـدة هذه التي نشـرب لقد ذقت كل خمور الارض وكل نسائها ولم أجد لخمرة هذه المدينة ونسائها بديلا . . هل تتصور اني كنت كلما نزلت بميناء جديد اهرع الى اول خمارة فيه والى اول امرأة تقف على رصيفه غير اني في آخر كل جولة احس بطعم الملح في حلقي واندم . . مرةً واحدةً عرفت خمرة كالتي نحتسيهـا . . مرة واحـدة عرفت امـرأة كالتي نعـاشر . . كان ذلك في ميناء افريقي وكـانت المـرأة اسمهـا «اميـنـاتـا» وجـدتها على الرصيف تبيع حبات «المانجو» في سلات من السعف ، تقدمت منها فقالت سيدي عليك ان تغتسل قبل ان تمد لي يديك . . تطهر سيدي فقد تكون أرواح البحر قد علقت بثوبك القيت بنفسي في البحـــر ثم جئتهـا ، وقلت هيت لك . . تقـدمت مني وانحنت قليـلا وخلعت من عنقها عقداً من الاصداف وعلقته في عنقي وقالت سنرحل الان الى شيخ القبيلة حتى يبـارك لقـاءنـا الاول . . حملتني الى الغاب المقدس وقالت اخلع نعليك ولا ترفـع عينيـك في حضـرة الشيـخ . . فنـوره يبهر الانظار ويعميها . . سرت مطأطأ الـرأس حتى وصلنـا اليـه فتقدمت منه وقالت ابتي هذا الابيض الضعيف يطلب ابنتك «اميناتا» . . . فوضع يده على رأسينا طويلا وهمس بكلمات غريبة ثم حث التـراب على رأسينـا واهـدانـا جرة خمر . . وانسحبنا . . . شربنا الخمر في فلقات الجوز . . ونهضت اميناتا كالرمح امامي وقالت غنّ في حضرة هذا الجسد وارقص ـ اطرقت رأسي فصاحت في وجهي = مساكين انتم البيض ، لم تعرفوا بعد ، الرقص والغنـاء واخـذت ترقص وترقص وانا اشرب واشرب . . . صدقوني اني لم ار كتلك الخمـرة خمرا ولم ار كتلك المـرأة امـرأة . . . لما حانت لحظـة الـرحيـل وقفت حزينا اودعهـا فضحكت وقـالت= «لا تحزن يا مولاي هنـاك خلف البحر مدائن اخرى ونسـاء اخـريـات وحب آخـر . . لكن أرجوك قبل ان تمد يدك الى امرأة عليك ان تتطهر . . فللبحر شرور وللبحر ارواح اخاف ان تعلق بثيابك (لحظة صمت) آه يا جابـر . . بعـدهـا عرفت كثـيرا من النسـاء لكني لم انس «امينـاتـا» حتماً ساعود اليهـا . . . حتـما سآخذ نصيبي من الارث وارحل اليها من جديد . . سأصرخ في وجـه أخي الاصغـر حتى يمنحني نصيبي من الارث . . سأصـرخ في وجهـه . . اقسم اني سأصرخ في وجهـه . . . صدقت امينـاتا ان للبحر ارواحا . . ان للبحر ارواحا سأقتلها بهذه الخمرة . .

(تنطفىء الاضـواء لحظـة ينتقـل المهـرج الى الكـرسي الثاني ويرتدي الجمازة الزرقاء الطويلة ويتقمص دور قاسم الموسيقي)

لا تصـرخ يا علي . . اشـرب تروجـه اميناتا ، اشرب ترها . . قلت مرات حين نشـرب نرى وجـوه من نحب كلّ وجـوه من نحب . . هل تتصـور اني كلما شربت ارى وجه امي ينهض من التراب فانفض عنه الغبار والمسه وأحاوره هل تتصور يا علي اني كلما شربت ارى امي تقف امامي بقامتها الفارعة فتسألني ما الذي فعلت بسنـواتي الخمسـين . . فاطرق رأسي ولا أجد جوابا ما الذي سأقوله لها؟ إنني لن اتكلم في حضـرتهـا . . لن استطيـع ان اتكلم ـ ـ ماذا ساقول لها . . وقد قالت لي مرات كن من شئت ولا تكن مثـل ابيـك . . ماذا اقـول لها وقد رددت علي حكاية إبي عشرات المرات قالت لي مرات عديدة انه سيد الخشبة مدة عشرين سنة ، كان سيـد الكـمان مدة عشـرين سنة ، ومدة عشرين سنة كان الناس يتعشقون اصابعه وهي تتحرك كالطير فوق اسلاك الكمان ، وكانوا يحتفون بأسمه ويهتفون . .

وذات ليلة وقف كعادته فوق الخشبة عازفا والقاعة غارقة في صمت عميق واعناق الناس اليه مشرئبه فسقط الكمان من يده على الارض . . لم يبال بذلك وانحنى على القوس اخذه وواصل العزف ، بقيت القاعة غارقة في صمتها واعناق الناس اليه مشرئبة وفجأة سقط القوس ثانية فثالثة فرابعة اسدل الستار وترك الحاضرون القـاعـة دون صخب ولا ضجيـج وانسحب ابي من المسـرح ومن يومهـا غادر الخشبة وقضى سنواته الثلاث الباقية بين حانة الميناء وباحة المنزل ، قضى امسياته في حانـة الميـنـاء يشـرب ويشـرب وقضى صبـاحـاته في باحة المنزل يجمع الطيور الجميلة في اقفاص فسيحة ملونة يطعمها فتات اللوز ويسقيها ماء الورد ثم يدخل الى حجرته ويغلق الابواب ويضع امامه يديه يعاتبها ويعاتبها .

جاء يوم سمعت فيه امي دويّ سقوط، خرجت الى باحة المنزل فوجدت ابي ملقى دون حراك فوق اعراف الياسمين قالت امي = حين دفناه ورجعنا الى المنزل وجدنا كل العصافير في اقفاصها ميتة، ماذا سأقول لامي هل اقول لها اني مثله وجدت يدي تختلجان اني مثله انسحبت من الخشبة واني مثله اصبحت اقضي امسياتي في حانة الميناء اشرب واشرب وصباحاتي في باحة المنزل اجمع الطيور واطعمها فتات اللوز واسقيها ماء الورد. اقسم اني حاولت الا اكون مثله فلم استطع، حاولت ان اكون انا لكنني لم استطع (يجهش بالبكاء) (تنطفيء الاضواء فينتقل المهرج الى الكرسي الثالث ويضع البرنس ويتقمص دور الدرويش) لا تبك يا قاسم. . لا تبك. . قبيح ان تبكي، التفت الي قليلا، لقد اراد ابي مرات عديدة ان يعلمني البكاء لكنه لم يفلح كانت امي تقول له ان الدراويش لا يبكون انهم مسكونون بالضحك لكنه كان يصر على ان أبكي. . انا ابكي. . قبيح ان ابكي. . فاجأني مرة وانا ارقص وسط الاطفال وانبح فجرني من شعري. وسألته لماذا فمرغ وجهي في التراب. آلمتني حبات التراب في عيني فضحكت. . غضب ابي وازرق وجهه واخذ يجرني من ناصيتي ويصرخ، ادخلني الى المنزل ووقف امامي لاهثا، فخفت فأرتبكت فضحكت. . صفعني مرتين فتألمت فضحكت فأقسم أن ابقى يوما كاملا معلقا في شباك حجرتنا؛ وضع يدي في حبل ورجلي في حبل وشد وثاقي الى الشباك وبقي امامي يبكي انا لم ار ابي يبكي. . . لم اراه مرة واحدة يبكي. تملكني حزن شديد فطفقت اضحك. . صفعني مرتين. . ثم اغلق الباب وخرج. صدقني ياقاسم. بقيت ساعات وانا اضحك فلم يحس بألمي احد وجاءت أمي مساء فوجدتني اتوجع ضاحكا حلّت وثاقي فوجدت يدي هذه زرقاء حركتها فلم تتحرك فاخذت تصرخ وتبكي واخذت اضحك واقهقه. . ومن يومها خرجت من المنزل وسكنت مغارة الجبل وبقيت أمي تأتي كل يوم الى الخلاء وتضع المنديل على صدري وتطعمني بعض المأكل. . وتستعطفني حتى اعود الى المنزل تقول لي ان ابي مات منذ سنين عديدة، انها حيلة أقسم انها حيلة، تقول لي ان الدرويش اذا عاد الى منزله ونام مع اخوته يصبح وليا صالحا، تقول ان الناس لا يحبون الدراويش. . انها تخطيء. المدينة كلها تحبني كلما انزل الى الاسواق يحتفي بي الناس ويعطونني قطعا من الحلوى ومالا كثيرا حتى سلمى حبيبة جابر تحبني انها تعطر شعري وتعطيني علبا للسجائر. . وتبقى أمين تطعمني وتتوسل وابقي اعاند واكابر. . . فتطرق رأسها وتبكي فأبصر دموعها واجهش بالضحك. . .

ارايت يا قاسم كن مثلي ولا تبك. . قبيح ان نبكي. . انظر حولك. . لا شيء يجعلنا نبكي. . لا شيء يدعونا الى البكاء. . (يلتفت الى جابر) معذرة. . معذرة. . لقد وعدت جابر ان ابكي في حضرة سلمى حين التقي بها سأفرح. . . سابكي. . .

(ينطفيء الضوء يعود المهرج امام المرآة. .)

ثم تقف انت وسطهم فيلتف حولك الناس. . كل رواد الحانة يلتفون حولك. . وتروى لهم قصتك مع عائشة والصادق.

(ينطفيء الضوء يعود المهرج الى الطاولة ويبقى واقفا)

كانت عائشة في الثلاثين وكان الصادق في السادسة عشرة وكنا جميعا نحمل الخشبة فوق اكفنا ونرحل الى المدن. . نتقمص ادوارنا كانت عائشة جميلة ينسدل شعرها الطويل على كتفيها وكانت تتوجه بحبات الياسمين وتقول لنا دائما «اني من سلالة الامراء والملوك ولم اتقمص الا الادوار الجليلة. . . وكان الصادق شابا ريفيا يحمل وجها لفحته الريح. . كان يحلم طوال الاشهر الثلاث التي عاشها معنا ان يزور قريته النائية يوما حتى يتقمص هناك بعض ادوارنا الناجحة.

صدقوني لا احد منا ادرك حب عائشة لا احد منا تفطن اليها تحترق امام الصادق اقسم اننا لم ندرك ذلك. . كان الصادق خجولا وكانت عائشة ذات كبرياء عجيب. . وجاء يوم صعد فيه الصادق وعائشة على المسرح ليتقمصا دور الامير المكابر والخادمة العاشقة. . كان العرض جميلا وكان الناس يلوحون لهما بمناديلهم الملونة ويصفقون. . . كان العرض جميلا والناس يصفقون ويهتفون باسميهما. . وكان على الخادم ان تتقدم وتطعن الامير. . . وتم المشهد بنجاح كبير. . لقد عرفت الخادم كيف تراوغ الامير وتطعنه مرات ثم تقف فوق جثته وتغني وتغني. . وامتزج هتاف الناس بعويل الامير المقتول وغناء الخادم القاتلة. . صدقوني لقد بقيت القاعة تردد اسميهما زمنا طويلا. . بقي الهتاف مستمرا زمنا طويلا كنت في الاروقة انتظر جاءت عائشة ضاحكة تجر الصادق من شعره وتلقيه امامي. . لم اصدق نظرت فرأيت الدماء تلوث بدلته الاميرية. . وعائشة تصيح ضاحكة: لقد قتلته بخنجر من خشب ومن يومها رحلوا بعائشة الى البيمارستان وبجثة الصادق الى قريته البعيدة. . صدقوني اني لم ادرك انها تحبه. . . لم ادرك ذلك. .

(ينطفيء الضوء يعود المهرج الى الطاولة)

بقيت عشرين سنة مع علي الملاح وقاسم الموسيقي وعبدالله الدرويش. . بقيت عشرين سنة تجلس في نفس المكان. . وتسمع نفس الحكايات وحين تنتهي قواريرك الثلاث تغادر حانة الميناء وتتجه الى سلمى. .

(ينطفيء الضوء يتجه نحو كرسي ويكبو وكأنه يخاطب سلمى)

إغمضي عينيك. . افتحيهما الآن. . انظري. . لقد اشتريت لك اليوم خفين من القطن الابيض ارجوك لا ترددي على حكاية المال تأكدي، . . ليس عسيرا علينا ان نصبح ثريين. . سنذهب بعيدا الى اوربا اذا شئت هناك سنشتري عربة وحصانا. . نعم كالغجر تماما سندخل الى كل قرية سيلتف بنا الناس ويحتفون ساقف فوق العربة واتقمص كل ادواري القديمة وستجولين انت بين الناس وفي يدك قبعتي القديمة تجمعين فيها المال تأكدي. . . سنجمع اموالا كثيرة تأكدي سنصبح ثريين. . سأتوجك اميرة على كل مدينة ندخلها. . . سأشتري لك فستانا ابيض وقفازين ابيضين وجوارب بيضاء وتاجا ابيض. . . سندخل سهوب اسبانيا ونوغل في حقول بافاريا ونتغلغل في بلاد البلقان سيصفق لنا الناس كثيرا. . سيرشون علينا ازهار التبغ سنعبر انهار الدانوب والفولجا. . تأكدي. . . سأحقق هذا الحلم. . .

سأحققه معك انت. . تأكدي معك انت سانقلب من جديد في العشرين وسنرحل كثيرا. . . انظري (يقوم بحركات مضحكة) مازلت قادرا على اقتلاع ضحكاتهم، انظري مازلت قادرا على الاعتداء على صمتهم ورتابتهم. . انظري ياسلمى (يقوم بحركات مضحكة). . .

لم تضحكي بعد. . . اسمعي جيدا. . . حكاية الدرويش ستضحكك حتما، هل تتصورين انه استعطفني مرة اخرى حتى يزورك معي (يضحك) قلت له: مادمت بلا مال فلا تطرق مملكتها (يضحك) قال اقنعها توسل اليها، لم اتجاسر على ان اقول له انك تخافينه. تخافين عينيه الذاهلتين وشعره الاشعث وساقيه النحيفتين.

(ينطفيء الضوء يعدو المهرج الى الطاولة)

بقيت عشرين سنة مع سلمى، كنت كلما شربت تدعوها عائشة وكانت كلما جئتها تدعوك ابراهيم لم تدعها يوما باسمها، ولم تدعك يوما باسمك. . لم تسألك عن عائشة ولم تسألها يوما عن ابراهيم وكنتما تتحابان. تخرج من بيت سلمى وتتجه الى المسرح وتدخل قاعة التزيين.

مرة اخرى تدخل مرتكبا. مرة اخرى تحس بالصقيع يسرى في اصابعك العشر، مرة اخرى ينهض الصادق كالسيف وسط العتمة ينهض بثيابه البيضاء ويصيح باسمك مرات ثم يهوي.

تجلس امام المرآة = المقاعد والمشاجب تخطو خلفك في حذر، الاقنعة والثياب تتحرك، تقترب منك وتلمس كتفيك، فستان عائشة الابيض يخرج من مشجبه ويسترق الخطو اليك ويشد على يديك بحرارة، تنظر في المرآة مليا. لا احد وراءك. الصقيع وحده يملأ الغرفة ويجمد اصابعك العشر. تصبغ وجهك وتلهى باغنية قديمة. . . الليلة ستقف مرة اخرى فوق الخشبة. . . ستنطفىء الاضواء بعد قليل وتتضح وجوه عشاقك الثلاثة. ستجدهم في اماكنهم كما كانوا منذ سنين عديدة (يتقدم الى اول المسرح) هناك على اليمين تجلس الفتاة السمراء ذات الكتفين العريضين والشعر الغزير. . منذ سنين وهي تجلس على ذلك المقعد. . . وكلما وقفت فوق الخشبة يشرئب اليك عنقها وترتفع نحوك عيناها لتستقرا فوق وجهك المشوه بالمساحيق.

وهناك على الجانب الايمن يجلس رجل شيخ. . منذ سنين عديدة وهو يحتل المقعد الثالث من الجانب الايمن. . كنت تراه منذ سنين عديدة يلوح لك بمنديله الاصفر ثم يغرق في سعال طويل.

وهناك على الجانب الايسر ستجد رفيقك الثالث، رجل في الاربعين لم يغب عرضا واحدا، تراه كل ليلة يجلس هناك دون حراك. لم تراه يصفق مرة واحدة، لم تره يضحك مرة واحدة يجلس هناك كل ليلة ويبقى محدقا فيك بحدة.

من اجل هؤلاء ستقف ليلة اخرى فوق الخشبة. . .

(يعود الى المرآة ويتلمس جراحه)

هكذا كنت منذ عشرين سنة تتنقل من حانة الميناء الى بيت سلمى الى القاعة الكبرى. . هكذا كنت منذ عشرين سنة تشرب قواريرك الثلاث وتسير صاحيا بين الناس وتقف صاحيا فوق الخشبة فما الذي فعلت بنفسك الليلة البارحة؟ كيف تجاسرت اذن وبقيت دون خمر. . . لم لم تشرب قواريرك الثلاث؟ حتما كنت ارتكبت حماقة كبيرة. . انظر هذه آثارها واضحة في وجهك بينة تذكر جيداً اتذكر ما الذي فعلت البارحة. . . فلنبدأ بالبيت. . تذكر ما فعلت في بيتك صباحا. .

استفقت صباحا ونظرت في الساعة فوجدتها التاسعة. الزوال لم يحن بعد، اخفيت رأسي تحت الغطاء وعدت الى النوم واستفقت ثانية فوجدتها التاسعة، استفقت ثالثة فوجدتها التاسعة. . . لكن المرة الرابعة نظرت الى الساعة وغرقت في ضحك طويل. . ارتديت أثوابي وأنا أضحك. . دخنت سيجارتي الصباحية وانا اضحك. . ثم خرجت ووقفت في محطة الباصات الشمالية. . تذكرت أني لم اقف البتة تحت مظلتها. . فارتفعت ضحكاتي. . ما الذي انتظر هنا؟ سألت نفسي ثم انفجرت مقهقها. . . تباعد الناس من حولي فاقتربت منهم واطلقت في وجوههم ضحكاتي العالية. . تركت الباص الاول يمر. . والثاني يمر. . واخترت الباص الرابع. . تسآلت لماذا فأجبت نفسي بضحكات مجنونة. . صعدت الى الحافة، وجدت كل مقاعدها شاغرة. . ماعدا المقعد الامامي، رأيت رجلا أنيقا يجلس عليه. . اخذت مكاني قربه فجذب طرف معطفه. . وتلهى بالنظر الى النافذة اخذت سيجارة واشعلتها. . نفثت دخانها في وجهه، فتباعد عني - فاقتربت منه اكثر، التصق بنافذة الحافلة واخذ يدندن اغنية، قربت سيجارتي منه واخذت أنفث رمادها على بدلته الانيقة. . نظر الى وابتسم. . حدقت في عينيه بصرامة فأطرق رأسه وأرتبك. . نثرت الرماد ثانية على بدلته فمد يده وحاول نفض الرماد. . اخذت يده واعدتها فوق ركبتيه. وبقيت اوزع الرماد على ثوبه الاسود وهو يتباعد ويتقلص وينزوي. . . توقفت الباص فجأة في محطتها الاولى فمرق الاحمق بسرعة ونزل. . . ورأيته يخاطبني من خلال النافذة ويرفع قبضته في الهواء ويهددني. . . فأخذت اقهقه وسط الباص الفارغة واقهقه. . .

نزلت في المحطة الثالثة وجدت نفسي امام منزل على الملاح، طرقت الباب خرج الي أخوه الاصغر مرحبا دعاني الى الدخول فدخلت. . . جلس امامي فاحسست بجسمي يتوتر ويدي تهربان مني انقضضت عليه ومسكته من عنقه بعنف.

- سيدي تعرف جيدا اني اخفض رأسي محييا كلما مررت تعرف أني ابادرك السلام كلما مررت في الطريق. . . اذن لاحقد بيننا ولا ضغينة. . لا ترفع صوتك انتظر ستعرف السبب مازلت اتذكر ذلك اليوم الذي دخلت فيه الى الخمار خلسة وسلمته مالا كثيرا، وقلت له اتركهم يشربون. . مازلت اتذكر ذلك اليوم الذي جلست فيه امامي في القاعة الكبرى وبقيت تلوح لي وتهتف بأسمي مرات. . . مازلت اتذكر ذلك. . ثق انني لا انسى. . . فهمت الان ان لاحقد ولا ضغينة. . لماذا جئت اليوم؟ جئت حتى اتسلم نصيب اخيك من الارث. . اخيك على الملاح. . انه لم يرسلني اليك. . ثق انه لم يفعل ذلك. بمحض ارادتي جئت حتى تسلمني نصيبه. . نعم في هذه اللحظة لا انتظر. . تأكد ان يدي لن ترخيا حتى تسلمني ذلك. . نعم في هذه اللحظة. . . لا تكن أحمق ياسيدي. . لقد انتظرك علي سنين طويلة ولم تمد يده اليك مرة واحدة. . تعرف ان عليا يريد الرحيل تعرف انه منذ سنين وهو منكفىء في الحانة ينتظر لحظة الرحيل. مجنون على مجنون؟

(يضحك) ارجوك لا تعدها ثانية. . مجنون على مجنون (يضحك). . اقسم اني لن اسحب يدي حتى تسلمني المال تنصت الى زوجك تبكي واطفالك يعولون. . سر معي قليلا. . افتح هذا المكتب. . (يفتح المكتب) لا لن اقنع بهذا. . تعرف جيدا ان نصيب علي يفوق هذا بكثير. . اني اريد المال الآن جاهزا لا تتركني ارتكب حماقة. ناد زوجك. نعم نادها ولتسلمني حليها. . وحلي بناتك الثلاث نعم قد يكون هذا كافيا. . مرها بذلك. . قل لها تضع ذلك في جيبي شكرا ياسيدي (صمت يعود الى المرآة)

خرجت من منزل علي وغرقت في ضحكة طويلة وبقيت واضحك. . فتحت عيني فوجدت نفسي في بيت سلمى قبلتها. . وطلبت منها منديلا. جاءتني به وبحركة سريعة كممت فمها وشددت وثاقها على كرسي.

(وكأنه يخاطب سلمى)

سلمى لا ترتبكي. . هدئي من روعك. . آلمك الحبل؟ سأحل وثاقة قليلا. . ارجوك لا تتوجسي مني خيفة. . تعرفين أني احبك. . اذن لماذا هذا الهلع؟ تسألين لماذا؟ (يشعل سيجارة) اتذكر أني حدثتك كثيرا عن الدرويش. . قلت لك مرات انه يرجو القدوم اليك والتقرب منك. . لا تعولي ياسلمى لا تعولي. . ستتفق حتما ستتفق. . اعرف جيدا انك تخافينه. تخافين عينيه الذاهلتين وشعره

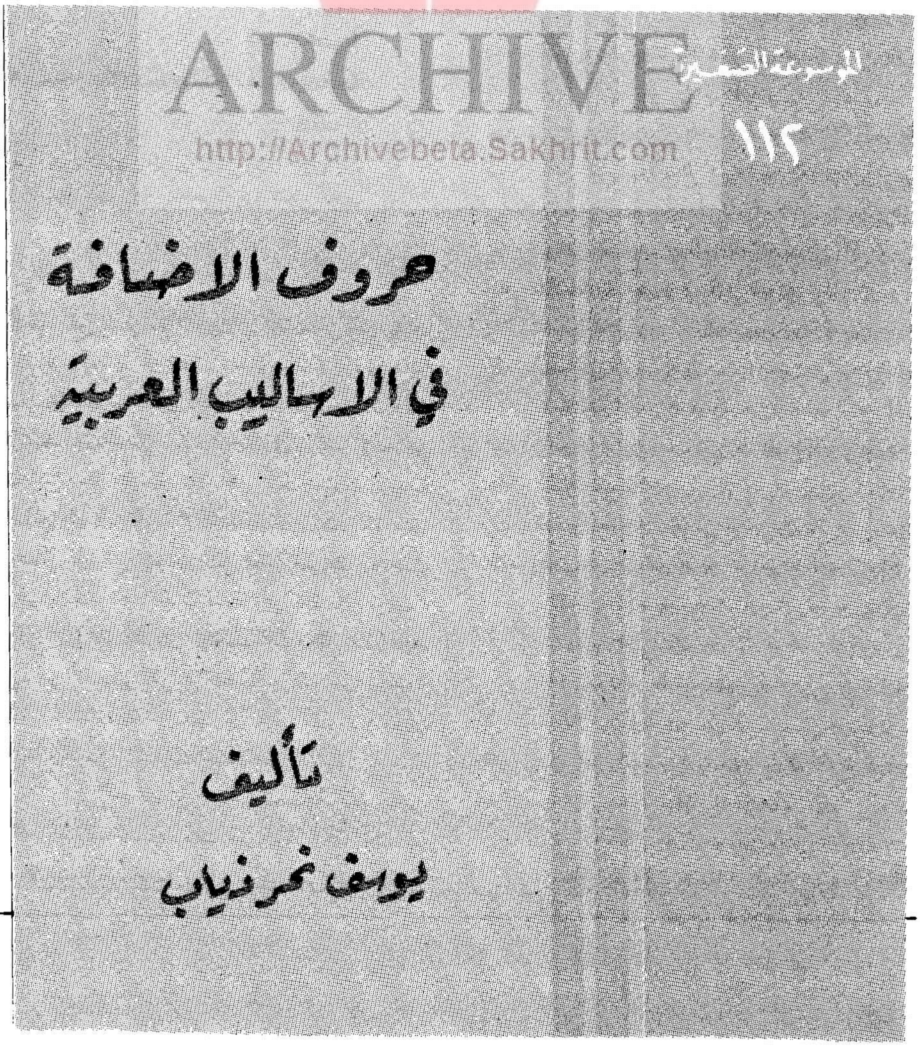
الاشعث وساقيه النحيفتين. . اصغي الي جيدا ياسلمى. . لا تكوني قاسية. . سيأتيك الآن وسيحتفي بك حتما. . سيرقص امامك. . سيروى لك حكاياته الجميلة. . قال لي ان احبتني سلمى فسأخضب يدي اليسرى بالحناء وسأبقى اخضبها. . واخضبها حتى الموت. . لا تكوني قاسية معه. . اقسم انه يحبك. . وانا جئتك اليوم حتى اقول عليك ان تحبيه آمرك ان تحبيه. . عما قليل سيكون هنا.

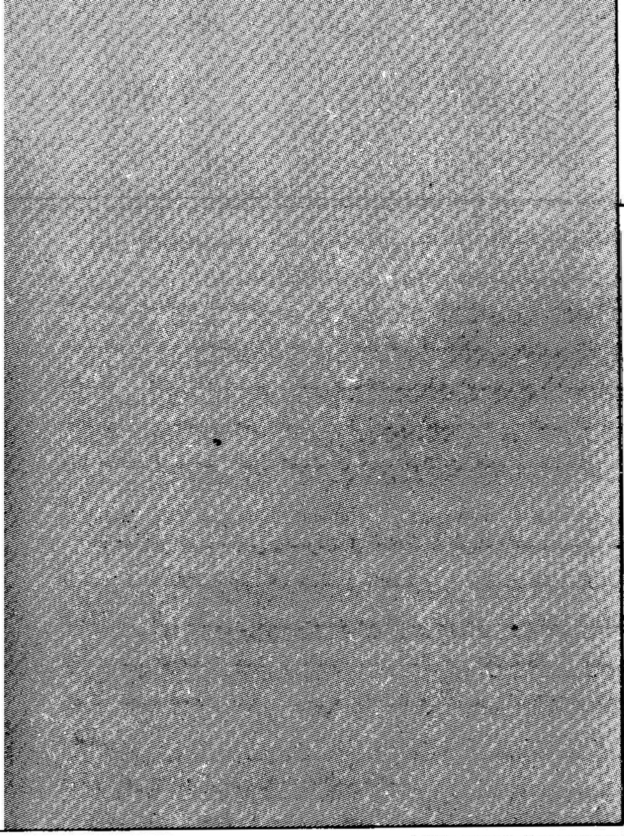
خرجت من بيت سلمى وغرقت في ضحكة طويلة اتجهت صوب الحانة فوجدت الثلاثة على الرصيف في انتظاري. . سلمت عليا ماله وحملت الدرويش الى سلمى وبقيت وحدي مع قاسم غارقا في ضحكاتي العالية. . . فتحت عيني فوجدت نفسي في البيمارستان أسال عن عائشة قال لي الطبيب انها مجنونة خطرة فحذار منها. . وجيء بها الينا في قميص المجانين ويداها الى الخلف.

(يكبو المهرج امام كرسي وكأنه يخاطب عائشة). . .

تذكرت. . . حدقي في ملامح وجهي، نعم أنا جابر ياعائشة. . اقسم انك لن تكبري بعد. . لقد بقيت في الثلاثين مازلت جميلة كما تركتك منذ زمن بعيد. . قربي وجهك لقد شحبت كثيرا. . . لماذا جزوا شعرك الطويل. . لماذا تركوه اشعث. . انهم حمقى. . (يضحك) لا تعتبي يا عائشة. . اقسم انني لم انس. . الآخرون؟. .

(يضحك) لا تسألي عنهم. . بعضهم انسحب وبعضهم هاجر وبعضهم غدا سمسارا الا انا يا عائشة. . لقد بقيت ذلك الصعلوك القديم. . اسكن نفس البيت وانام في نفس الفراش. . والبس نفس الثياب. . لقد تغيرت اشياء كثيرة ولم اتغير انا. . انظري= ملامح وجهي تغيرت. . . لون عيني تغير- حياتي تغيرت وبقيت انا كما عهدتني من قبل. . . تأكدي يا سلمى انني لم انس وها انا جئتك اليوم حتى نتقمص بعض ادوارنا الاولى. . . هاتي القميص. . احل اطرافه. . قال لي الممرض حذرا انها خطرة. . (يضحك) هاتي القميص. . اليوم سنقف مرة اخرى فوق الخشبة. . سنمثل محاولتنا الاولى. . انت يا قاسم اشرع في العزف انظري المجانين يلتفون حولنا (يبدأ المهرج في الرقص) انهم يصفقون ويلوحون لنا بمناديلهم الملونة. . انظري لقد تركوا اسرتهم. . لقد التفوا حولنا هاتفين باسمينا انهم يرقصون. . انهم يرقصون. . . (يرقص المهرج طويلا ثم ينهار دقات ثلاث تعلن عن بداية العرض)





كتب

من وعي الذات الى وعي العالم

○ ماجد السامرائي

[الكتاب :

جبران : صورة شخصية

المؤلف :

عصام محفوظ

الصفحات : ١١٥ صفحة

الناشر :

المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٢]

إذا جاز لنا، حين نتحدث عن التاريخ الأدبي، أن نتخذ من أسماء بذاتها محطات فاصلة بين مرحلة ومرحلة . . أو نجعل منها نهاية لمرحلة وبداية لأخرى . . فإننا نستطيع ـ وبكثير من التأكيد ـ أن نضع إسم «جبران خليل جبران» في موقع كهذا . لقد كان بالفعل «بدءاً لمرحلة» في تاريخنا الابداعي العربي الحديث، بما مثله من «حالة جديدة» عكست «وضعاً جديداً»، وبداية لوعي جديد بماهية الابداع : لغة، ورؤيا، وتمثلاً للمصير الانساني . وبعبارة أوجز: كان الصحوة بعد عصور من النوم العميق الذي تمطت على سريره أجيال بعد أجيال، لم يتحرك الوجود داخلها، ولا تكون عندها وعي متكامل بالوجود، عن دورها فيه وموقفها منه . . إنها كانت تعيش، وتكتب تحت «فعل الاستعادة» استعادة ما حدث أو قيل، دون التوفر على اي عنصر من عناصر الفاعلية، التاريخية أو الابداعية . . حيث الحوار مقطوع بينها وبين الزمن الذي لم يأخذ أي بعد في حياتها، وفي تعاملها مع الزمن . . فكانت حياتها حياة خاسرة .

من أطراف هذا العصر، (الذي هو عصور متداخلة ببعضها، متشابهة من حيث تكويناتها) كانت هذه «الولادة الابداعية» متمثلة بجبران : معه أصبحت الكتابة تجربة، والكلام فنا، والأدب يحمل وعيا بالوجود، ويركز مفاهيم (أيا كانت هذه المفاهيم، عابرا جسد الحياة الى ضفة أراد لملامحها الحياتية والابداعية، أن تكتمل على نحو جديد.

بمعنى اخر: لقد دشن «جبران» عهدا جديدا في الكتابة العربية، أسلوبا ورؤ يا . . حيث كان عدوا للسكون والموت وهو يصدع برؤ ياه النبوية التي كانت ترمي الى تأسيس عالم جديد.

وإذا كانت كل «ظاهرة جديدة» لاتتكرر، ولا تكرر . . فإن «جبران» كان كذلك . . وكأن الاتجاه الذتي مثله قد اكتفى بذاته، ولم يتجاوز الى غيره، كأسلوب ورؤ يا ـ وان كان قد دفع بالجميع من بعده الى الاحاطة بالوجود، ووعي الوجود، حيث يقظة العالم التي إتخذت من بعده تيارات تجلت فيها الموهبة الابداعية العربية في اقوى صورها واكثرها إشراقا.

لا أقول هذا لأوكده بمناسبة «سنة جبران الدولية» التي إحتلت العام الماضي . . بل أقوله وأنا أنتهي من قراءة كتاب عصام محفوظ : «جبران صورة شخصية» الذي هو ضرب من التأليف فريد . فهو لم يرسم الصورة الفنية من وحي جبران، إنما عمد الى إختيار صيغة صعبة ـ كما اقر هو بذلك ـ هي «الصياغة الوثائقية» إنه حوار بين «جبران» و«مي زيادة» من طرف . . ومن طرف اخر بينه وبين «ماري هاسكل» : امرأتان كان لهما شأن، أيّ شأن، ودور، أيّ دور، في حياته وأدبه . «وما عدا بعض أسئلة مي زيادة التي» أستوحاها عصام محفوظ «من أجوبة جبران لفقدان غالبية رسائلها، فإن كل كلمة في هذا الحوار، موضوعة على لسان جبران، مقتطعة حرفيا من الرسائل أو من «اليوميات» /ص ١٠/ دون مراعاة للتسلسل التاريخي، حيث اقتضت الصيغة الحوارية ذلك ـ وهو تأكيد من المؤلف.

وقبل أن يدخل المؤلف بنا في اجواء وتفاصيل هذا الحوار الثلاثي الأطراف، يذكرنا بحدود العلاقة وابعادها.

ـ فعلاقة جبران بماري شكل علاقة روحية . جسدية . عاطفية . . كانت تشتعل وتتوهج، مضيئة له الكثير من سبل حياته . .

- أما مع «مي زيادة» فالعلاقة - بالرغم من التفسيرات والتخمينات الكثيرة التي داخلتها - «علاقة كتابية» كما يظهر من مسارها. كانت «مي» تتصور العلاقة - أو تريدها - بصيغة هي غير الصيغة التي كانت في ذهن «جبران» ففي حين أراد هو «المناجاة» أرادت هي «الارتباط».

وفي ضوء هذا يلاحظ عصام محفوظ أن هناك «تقاطعا عكسياً» في علاقته بكل من «مي زيادة» ومن ماري هاسكل: كان يتصرف مع مي «تصرف الواثق، فيسمح له هذا الشعور بالتفوق بأن يكون شديد التواضع حتى المبالغة (...) بينما هو العكس مع ماري حيث يتظاهر بأكثر مما هو «(ص ١٣)». وتفسير هذا لدى عصام محفوظ هو: ربما لان المسافة التي تفصله عنها (مي) شاءها هو بارادته أن تظل مسافة دون الوصول، ولأن علاقته بمي بدأت بعد شهرته أو بسبب شهرته، على عكس علاقته بماري، فلذا كان يتصرف معها تصرف الواثق فيسمح له هذا الشعور بالتفوق بأن يكون شديد التواضع حتى المبالغة أمام مي، بينما هو العكس مع ماري حيث يتظاهر بأكثر مما هو. (ص ١٣).

صورة اخرى في هذا «التقاطع العكسي» في هذه العلاقة: فبقدر «ما كانت ماري هاسكل تلعب دور الأم في حياته راح هو يلعب دور الأب مع مي «. لكنه - كما وصف نفسه في هذه العلاقة - «أوقفه الله بين إمرأتين: واحدة تحوك من أحلام يقظته، واخرى تحوك من يقظته الأحلام.» (ص ١٣).

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل كانت «حياة جبران أهم من أدبه» كما يذهب الى ذلك الدكتور خليل حاوي في دراسته عنه؟

إن عصام محفوظ في هذه «الصورة الشخصية» التي يقدمها له يريد أن يؤكد هذا من خلال «الحوار» المعتمد على «الوثيقة» دون أن يخرج عنه..

فجبران في رسائله الى «ماري هاسكل» يؤكد أنه في هذه الرسائل إنما يعبر عن نفسه. وما تركته «ماري هاسكل» نفسها من أوراق «تسرد أحداثا واقعية وأقوالا واقعية» هي - كما يصفها توفيق صايغ في كتابه «أضواء جديدة على جبران» - «تسمعنا صوت جبران الصحيح، وتشكل أفضل صورة ذاتية يمكن لنا ان نحصل عليها». . فهذه الأوراق تشكل «أثرا لم يستغل كليا بعد للتعريف بقصة شخص هو اهم الشخصيات، وتترك عنه هذه الأوراق الخاصة قصة قلق إنساني سيظل معاصرا الى زمن طويل، إذا عرفنا كيف ننقذه ممن يضعونه في «متحف النهضة». (ص ١١).

وهذا الحوار الذي يقدم «المنحنى الشخصي» من صورة جبران كما عاشها وعبر عنها بصميمية ووضوح - كما لم يعبر في كل ماكتب - تفتح لنا الباب واسعاً على «شخصيته الفكرية»، وهي الصورة التي يستخلصها عصام محفوظ في الخمس عشرة صفحة الأخيرة من الكتاب. حيث جعل البدء فيها إقراره بأن جبران، «هو بحق أهم ما أطلعه عصر النهضة العربية في المائة سنة الأخيرة.». (ص ١٠١).

فأين تتجلى هذه الأهمية؟ وعلى اي نحو تنعكس؟

يرى المؤلف أن «أهمية هذا الرجل الفذ ليست في القصص التي كتب، أو الصور التي رسم او المعارك التي خاض وحسب. بل، قبل أي شيء، في موقفه من الحياة والعصر، إنطلاقا من عالمه، وصولا الى عالميته.» (ص ١٠٢)، مؤكدا في هذا الاطار، جملة من الخصائص تميز بها جبران، أو ميزته.

- فهو، في جميع ماكتب، كان يعبر عن «أفكار» ويجسد أبعادا فكرية واضحة..

- وهذا الفكر ارتبط، منذ البداية، بفكرة «التمرد» الذي ظل سائرا في خطه من خلال جميع ماكتب..

- وقد «أعاد جبران الى الشاعر دو الرسولية، وكان جديراً بها. ذلك أن شرقية جبران لا تسمح بأن يرى الداعية السياسي سوى نبي والطليعة السياسية سوى حواريين.» (ص ١٠٢).

- وعلى النقيض من كثير من الآراء التي ملأت الكتب والدراسات والتي ترى في جبران «رومانسياً» بالمعنى اللاواقعي للرومانسية، يذهب المؤلف الى «أن جبران كان اكثر واقعية في لاواقعيته من الواقعيين الجدد (ص ١٠٢) مستنداً، في تأكيد رأيه هذا، الى ما قال به جبران نفسه من «أن رجل الاحلام هو في الحقيقة الرجل العملي» (ص١٠٣).. بل وفي ما يستخلصه من مجمل التفكير والفكر الجبراني، حيث يرى «أن العمود الفقري في رسالة جبران هو» تأكيد للحياة وفي مواجهة الموت المقيم.» (ص ١٠٣).. وقد استعان جبران على ذلك بكل الرموز المساعدة في تراث أمته البعيد والقريب.» (ص ١٠٣.

- وهو مستقبلي النظرة. فهو الذي يقول في «السابق» ما الأمس سوى الموت مطرودا، وما الغد سوى الميلاد مقصوداً. وكانت نظرته المستقبلية هذه، في أساسها الفكري قائمة على ضرب من الايمان العميق بما يصبو الى تحقيقه. أليس هو الذي يؤكد: «جئت لأقول كلمة وسأقولها، وإذا أرجعني الموت قبل أن ألفظها يقولها الغد».

★ . ★

واخيرا، لنا أن نتساءل عن دور عصام محفوظ في هذا كله، وعلى اي نحو تحدد «موقفه المسرحي» منه؟

إنه - مسرحياً - وضع نفسه - أولا: وضع جبران - بين هذه وتلك، محاولا أن يلتقط «لعبة التقاطع» فقدم لنا «صورة أمينة» عن أبعاد علاقة جبران، بطرفيها، لا تزيد فيها أو تعمل.

إلا أن الملاحظة الفنية التي تسجل على هذا العمل أنه ظل يجري في سياق محايد، مسالم، وديع، خاليا من أية حالة أو مواقف من مواقف وحالات التوتر التي كان يمكن أن يكون لها دورها في تصاعد الذروة الدرامية في عمل كهذا يتخذ من «الصيغة المسرحية» أساسا لبنائه.

لقد جاء هذا العمل مفتقدا مثل هذه الذروة.. ليجري في سياق إعتيادي، وكأن العلاقة - بجميع ما فيها من أبعاد، وبكل مالها من آفاق، وعلى إمتداد المدى الزمني الذي استغرقته (سواء مع مي أو مع ماري) - كانت في حدود التعرف على الشخص، وعلى افكاره. وفي احيان قليلة تعدت ذلك الى تبادل الرأي معه بصيغ وديعة، هادئة، بل ومسالمة..

فهل كان «للحرفية» التي ألزم عصام محفوظ نفسه بها من أثر مباشر في وضع هذا العمل في مثل هذا السياق؟

قد يكون هذا سببا مباشرا. ولكنه قاد عمله هذا الى الوضع الذي فقد فيه عناصره الدرامية، حيث التصاعد بالحالات والمواقف الى ذرى تعبيرية أخرى، تجعل للعمل شأنا آخر، من حدود «التوثيق» الذي حرص عليه المؤلف حرصا بالغا، حال بينه وبين الخروج عن حدود عن يمليه.

رسالة الاردن

يوم المسرح الاردني

* المسافة القليلة بين مسرح الثقافة والفنون وبين المقر العام لرابطة المسرحيين الاردنيين كانت لاتخلو من زحام الممثلين والمخرجين في يوم المسرح الاردني، ومهرجانه الفني الذي دعت الى اقامته رابطة المسرحيين بالتعاون مع دائرة الثقافة والفنون . . .

ولقد اعتاد جمهور المسرح في عمّان رؤية الكثير من المسرحيات الكوميدية التجارية الوافدة، والتي تروّج لها وسائل الاتصال الجماهيري بشتى الطرق. لكنه في هذا اليوم سيقف وجها لوجه أمام مسرح جاد، اوبدايات جادة في العمل المسرحي المحلي . .

* وقبل أن أعرض للمسرحيات التي شاهدها الجمهور في يوم المسرح الاردني، فلا بدّ أن أضع بعض الملاحظات الاساسية والتي رافقت نموّ الحركة المسرحية المحلية في الاردن . .

* في الفترات الزمنية المتقدمة (أي في الثلاثينات من هذا القرن) بدأت محاولات اولية في التأليف المسرحي، ومثّل طلاب المدارس آنذاك بعض المسرحيات البسيطة المرافقة للمنهاج المدرسي. . وظلّ الحال كذلك حتى الستينات. . وفي هذه الفترة بدأت تتشكل حركة فنية مسرحية في الاردن، حيث ظهرت بعض الفرق الفنية، وبرزت المواهب المسرحية والعطاء المتواصل لاغناء هذه الحركة الجديدة. . وكان الدعم المتكامل للفرق المشكّلة سببا في احياء التأليف المسرحي، وظهرت المهرجانات الصيفية والشتوية، حيث تمّ تقديم مهرجان الاصطياف في مدينة «رام الله» ومهرجان البرتقال في مدينة «اريحا» ومهرجان الزيتون في مدينة «نابلس». . . وكانت هذه البداية الصعبة قدحلّلت أمام جمهور المسرح المحلي، حيث كان الجمهور يشاهد الكثير من الرقصات الشعبية ويستمع في العراء الى بعض الاغاني الشعبية المتوارثة. . . وراح الادباء والشعراء والتراثيون ينقّبون بكل اهتمام عن الموروثات الحية والقصائد المغنّاة لدمجها في المسرحيات المكتوبة.

* وفي منتصف الستينات من هذا القرن وبدعم من وزارة الاعلام تأسس أول مسرح اردني ورافق هذه البادرة الطيبة تأسيس المسرح الجامعي من خلال النشاطات الطلابية ضمن هذا المسار الجديد. . . وكان المخرج المسرحي (هاني صنوبر) في طليعة من ساهموا بدفع الحركة المسرحية خطوات جادة الى الامام، وظلّت مدرسته المسرحية تأخذ بأيدي الموهوبين والممثلين فترة زمنية طويلة، كما ساهم المخرج الاذاعي (موسى عمار) بدور طليعي بعد ذلك. . وظلّ عطاؤه مقتدرا حتى يومنا هذا. . .

* وحين تأسست رابطة المسرحيين الاردنيين بدأت الحركة المسرحية تأخذ طابعا مميزا، ذلك ان القدرات والطاقات والمهارات بدأت تتجمع في مكان واحد، وبدأ الكتّاب والشعراء يتسابقون لارساء مدرسة طليعية جديدة في الفن المسرحي. . . ورافق هذه الطفرة المسرحية اهتمام خاص بمسرح الطفل في الاردن، وبدأ كتاب ومخرجون متخصصون يولون هذا الامر عناية خاصة، وقد نجح العديد من الاعمال التي قدّمت لاطفالنا في الاردن، خاصة تلك الاعمال التي قدمت على مسرح قصر الثقافة، والاعمال التي قدمت على مسرح دائرة الثقافة والفنون.

* تحدث المهتمون بالحركة المسرحية المحلية في يوم المسرح العالمي، حتى ان بعضهم ابدى تصورات مكشوفة، حول أزمة المسرح الاردني والتي هي كغيرها من الازمات التي يتعرض لها المسرح العربي في البلدان المجاورة، ولكن على نطاق اكبر واوسع.

كما يذكر بعضهم وخاصة المخرجون والممثلون قلة اقبال المشاهد المسرحي وجمهور المسرح بشكل فعّال ومقبول، ويعزى السبب في ذلك الى اختفاء العروض الجادة وغياب النصوص المحلية المميّزة، وظهور بعض العروض التي تعتمد على التهريج والاشياء المبتذلة، وفقدان العنصر النسائي وعدم توفر قاعات مناسبة للعرض المسرحي.

* وحين واجه الجمهور ذوي العلاقة عن تأخر المسرح الاردني قال احد المخرجين والذين لهم اهتمامات بنمو الحركة المسرحية. . ان الطريقة الوحيدة للخروج من أزمة المسرح الاردني هي العودة الى المسرح الطفولي، وتكوين بداية جادة للاخذ بمسرح الاطفال الى طريق الفعالية والنمو. . . وهكذا فأن خلق حركة فنية ثابتة، وايجاد جمهور مسرحي لايأتي الا من خلال مسرح المسرح، وهنا بدأت الدعوة الى الاطفال لصقل مواهبهم وتنشيط مدركاتهم المسرحية والتمثيلية لضمان بنيان جيد ومتماسك لمستقبل الحركة الفنية الصاعدة.

* وفي يوم المسرح الاردني وبعد تحضير متواصل، ونشاط ملحوظ بين القطاعات الفنية المختلفة، بدأت رابطة المسرحيين موسمها المسرحي بمحاضرة عن المسرح الاردني، القاها عصام الصفدي، في قاعة مسرح دائرة الثقافة والفنون، ثم اعقب هذه المحاضرة افتتاح مسرحية الموسم بعنوان «السدّ» وهي من تأليف أمين شنّار، واخراج شعبان حميد. . . وتمّ اعداد هذه المسرحية بالتعاون بين دائرة الثقافة والفنون وبين رابطة المسرحيين الاردنيين، وأما بالنسبة للعروض الاخرى، فقد شاهد جمهور المسرح في هذا الموسم عرضا لمسرحية الثعلب الصالح، وهي من تأليف «علي عليان» واخراج «نعيم حدادين»، كذلك فقد شاهد جمهور المسرح في مدن الشمال مسرحية «البخلاء» لطلاب جامعة اليرموك، حيث قدمت من على مسرح الجامعة.

* والحديث عن مسرحية السدّ، التي اخرجها شعبان حميد يبدأ من قدرة الكاتب امين شنّار على وضع بعض القيم الدينية موضع النقاش الحاد، وارجاع قدرات الانسان الى عالم التصوّف والبحث عن الحقيقة الضائعة من خلال طموحات الانسان الباحث عن الخير. . .

اذن فالقيمة الاساسية التي ركز عليها الكاتب والمخرج هي ابراز الصراع بين قيمتي الخير والشرّ، فتجسّد الشر في الشيطان «طاووس»، والخير متمثل في الانسان بابراز فكرة الخطيئة الاولى، خطيئة الانسان الاصلية المعروفة، تتميز المسرحية بالبناء الشعري والمضمون الجاد وتخاطب كافة المستويات نظرا للقضية الانسانية التي تطرحها.

وقد شارك في تقديم هذا العرض المسرحي مجموعة من الفنانين الاردنيين المحترفين = أشرف أباظة، رشيدة الدجاني، عمر قفاف، حسن ابراهيم، محمد يوسف، هاله هادي، مريم علاوي، محمود عبدالرحيم.

أما مسرحية البخلاء والتي قام بتمثيلها طلاب جامعة اليرموك على مسرح الجامعة فهي مأخوذة عن أدب الجاحظ، . . وقد اخرجت بدقة متناهية، وكان لها جمهورها الخاص والمميز. . .

* وبعد نهاية هذا الموسم المسرحي المتميّز تساءل بعض المهتمين بالحركة المسرحية = أين يقف المسرح الاردني؟ وأجاب على هذا التساؤل «حاتم السيد» رئيس

قسم المسرح بدائرة الثقافة حيث قال = المسرح الاردني ولد جادا ولا زال كذلك حتى الآن. وهذا يعني أنّه يخلو من المهاترات ويخلو كذلك من الاعمال التجارية ذلك لأن الواقع الثقافي يفرض على المسرح أن يكون كذلك. ولأن الاعمال المسرحية المقدّمة للجمهور لا تتعطّش للكسب المادي وهذا ما يتميز به مسرحنا عن بقية المسارح في بعض البلدان العربية التي خرجت عن هذا الطوق وبدأت تصدّر أعمالا تجارية ممسرحة سعيا وراء الكسب العادي او الثراء على حساب التثقيف المسرحي الجاد.

ومن هنا فنحن لانستطيع فصل المسرح الاردني عن المسرح العربي، فنحن نتأثر بما يكتبه المسرحيون العرب لاننا هنا نفتقر الى الكاتب المسرحي المتخصص، فعدم وجود الكاتب المسرحي الاردني الجيد والمؤهل يدفع المخرجين الى الاستعانة بالنصوص الاجنبية أو النصوص العربية، وهذا يؤثر على تلقي جمهور المسرح المحلي لأن بعض النصوص لاتعالج القضايا المجتمعية الملحة...

وحول مشاركة الحركة المسرحية الاردنية ممثلاتها في تقديم بعض العروض الناجحة، او مشاركتها في المهرجانات العربية المسرحية تحدث «حاتم السيد» فأجاب بأن الاشتراك كان هامشيا، ذلك لأن عروضنا لم تكن مهيّأة لدخول المسابقات المسرحية التي تنافست فيها عروض لها طابع مميّز وفعّال...

ولهذا السبب فان صورة الفن المسرحي الاردني في الوطن العربي صورة مهزوزة مع العلم أننا قدمنا مسرحيات جيدة، بل ممتازة، على المستوى المحلي، ولو اتيح لها الاشتراك بمهرجانات لاخذت صدى كبيرا وكانت بالفعل مسرحيات متميزة..

* واجمع النقاد المسرحيون في نهاية الموسم المسرحي، والذي جاء خلال يوم المسرح العالمي، أجمع هؤلاء بأن العروض التي قدّمت لاتوازي لهفة الجمهور الاردني وتشوّقه لمشاهدة عروض اكثر قوة واكثر فاعلية.. كما أجمع النقاد أيضا

على أن العودة الى مسرح الطفل هو أساس البناء الفعّال لمسرح محلي ذي صبغة متفوقة. ثمّ العناية والتركيز على المسرح المدرسي، لكشف كثير من مواهب الاطفال في مدارسهم، وتوجيههم التوجيه الطيب، كي يتمكن هؤلاء الصغار من الوقوف على المستويات العربية والعالمية المقدّمة.. والمقترحة.

كذلك فانّ العناية بمسرح الهواة والاخذ بأيدي القائمين عليه والعاملين فيه يوضّح كثيرا من الاسس التي تبنى عليها الحركة المسرحية الاردنية.

وعند تحقيق هذه المبادئ يتمكن المسرح المحلي من السير خطوات مقنعة الى الامام، وتظلّ الحركة المسرحية المحلية تغني جمهورها بالثقافة والوعي الذي تسعى دائما لتحقيقه...

هذه صورة موجزة لواحدة من التظاهرات الثقافية المحلية وهي اشارة ضوء على الطريق الصعب، وكلمة دافئة لكل الباحثين عن التجدد والعطاء.

*** مفيد نحله**

من يستطيع الكتابة على الآجر يتألق كالشمس

افتتحت أسرة الادباء والكتاب في البحرين نشرتها الداخلية - كلمات - بهذه العبارة - «من يستطيع الكتابة فوق الآجر يتألق كالشمس».

واذا كانت هذه العبارة تشير الى الاعتزاز بالكتابة، والى الثقة العالية التي تجعل من الطموح القا شمسيا، فانها تتضمن ماهو أبعد من ذلك.

ونحن الذين نعايش الظرف الثقافي الراهن في منطقة الخليج العربي اكثر الناس التقاطا لهذا البعد الذي يأتي تلميحا او اشارة دالة: عبر نشرة داخلية مطبوعة بنسخ قليلة، عبر رغبة تكاد تكون قاتلة في اختراق سقف الوسائط الاعلامية، عبر اشارة ولو قائمة الى ان للخليج وجهة الثاني: وجه الممكن الابداعي. هذا الممكن هو الاصعب ولكنه الاكثر تألقا.

ففي فترة زمنية تمتد طوال السبعينات شهدت اقطار الخليج العربي ما اصطلح على تسميته بالفورة الاقتصادية، كانعكاس مباشر لفوائض البترول. فازدحمت الموانئ والمطارات بوسائط النقل واكتظت الفنادق بمندوبي الشركات الصغيرة والعملاقة، ومهما كانت الصفات التي الصقت بهذه الظاهرة، فان أخص صفاتها كان الشمول، اذ لم تتوقف عند حدود بنية الهياكل الاقتصادية والاجتماعية، بل امتدت الى الهيكل الثقافي العام.

ومن هنا نشطت حركة المطبوعات الرسمية وغير الرسمية، وتدفقت على منطقة الخليج خبرات صحفية وثقافية وعلمية عربية بدأت تملأ هذا الهيكل، او تنشئ هياكل جانبية، وبدأت تتصدر صفحات الصحف اليومية والشهرية قضايا ثقافية عربية معاصرة.

ووجدت القدرات الثقافية القطرية نفسها في خضم التيارات الثقافية العربية مباشرة، بعد ان كانت الصلة تعقد من بعيد.

تقدم.. ولكن:

لعل في هذا الواقع الذي تحكمت في صياغته الى حد بعيد الحاجات الاعلامية اكثر مما تحكمت الحاجات الثقافية الحيوية، بذورا لتحولات مقبلة، الا ان هذه الرؤية لاتنفي مراقبة أبرز تعبيرات هذا الواقع بجوانبها السلبية والايجابية. فمن الجوانب السلبية ان ثمة اقلاما عربية بارزة احتلت اماكن مسؤولة في الهياكل الثقافية الخليجية، ولكن بدل ان يبرز الدور الفاعل لهذه الاقلام، بدأت تلعب دورا غريبا لايمت للثقافة بصلة، ولا يمت لماضيها هي نفسها بصلة. فهي مشغولة باصدار اكثر المجلات تقدما من ناحية جودة الطباعة والورق، ولكنها على حظ ضئيل من المادة الثقافية المبدعة. كما ان هذه الاقلام جندت نفسها لكتابة المقدمات والمدائح لنتاجات ثقافية ضحلة، مع اهمال يبدو متعمدا للجهود الابداعية القطرية الواعدة.

كما ان من الجوانب السلبية الملحوظة ضعف التوجه النقدي في الكتابات المنتشرة على صفحات الصحف والمجلات والمطبوعات، وانغمارها في احياء مراحل ثقافية تجاوزتها الثقافة العربية منذ زمن طويل.

وقد خلقت هذه السلبيات هوة واسعة بين التيارات الثقافية الشابة في الخليج وبين رسل الثقافة العربية هؤلاء الذين تحولت الثقافة لديهم الى وظيفة شهرية ورحلة سنوية في الصيف الى الشواطئ الاوروبية، لاشك ان في هذا تخليا عن المسؤولية في وقت تفتح فيه امكانيات الخليج أبوابا واسعة لخلق رافد من روافد الثقافة العربية المعاصرة.

ولاشك ان في هذا نوعا من خيبة الامل في رسل نشأوا في أشهر عواصم الثقافة العربية وعايشوا اكثر سنواتها خصبا، ثم اذا بهم اقل الناس عناية، بمصير هذه الثقافة في اقطار الخليج.

هذه الجوانب السلبية بالطبع ليست الا جزءً من الصورة، او هي لاتشكل الا قشرتها الخارجية، فاذا تركنا جانبا ثقافة الوظيفة، وانحدرنا قليلا الى الاجواء الشابة نجد ان عددا من المثقفين في البحرين والامارات والسعودية والكويت لايمتلكون فقط الوعي بهذه الحالة، وانما يمتلكون القدرات على تجاوزها، انهم يمدون قنواتهم الخاصة للتواصل مع الثقافة الجادة والمسؤولة. ويتطلعون الى اختراق حواجز التيارات المتخلفة التي ما زالت مفروضة. وهذا التحسس بضرورة النهضة الثقافية يكاد يكون عاما. ففي السعودية يتساءل الكاتب (احمد عائل الفقيه) على صفحات (عكاظ) - ٥/ ٣/ ١٩٨٢ - «كيف يمكن تجاوز الانيميا الثقافية التي نمر بها؟» والانيميا المقصودة هي ضعف النتاجات الابداعية، ويختار الكاتب (المثنى الشيخ عطيه) على صفحات (المدينة) زاوية بعنوان «قليلا من الشمس» وسبب اختياره لهذا العنوان هو ان بلادنا هي وطن الشمس ولاننا مهيأون بحكم حساسيتنا الشمسية، لتحسس البرودة، ولاننا احسسناها فعلا في واقعنا العربي كان اختيارنا لهذا العنوان «المثير للدهشة هو كيف ان الكثير من الشمس يدفع الكاتب الى المطالبة بالقليل منها. ومن هنا نجد تناغما بين هذه المطالبة وبين العبارة الافتتاحية لنشرة الكتاب البحرينية. انه نوع من الحوار الذي يقوله ويكتبه جيل جديد يبحث عن ولادة. ولادة اصوات ادبية تمثل المرحلة.

أصوات جديدة:

ثمة عادة متأصلة في متابعة النشاط الثقافي تقوم على احصاء عدد المحاضرات الثقافية والمطبوعات في بلد من البلاد، او مراقبة الندوات التي تعقدها الجامعات او الهيئات المتخصصة، ولو نظرنا من هذه الزاوية الى الجو الثقافي في اقطار الخليج العربي لادهشنا الكم الهائل من النشاط، فثمة محاضرات تلقى في هذه العاصمة او تلك، وثمة مطبوعات ادبية وفنية، وثمة صحافة تتنافس في افراد صفحات يومية للنشاط الثقافي.

الا ان هذا الكم الهائل لايمكن الحكم على دلالته الا بعد سنوات، وان كان يمكن الاشارة الى انه أرضية لتفتح ثقافي آت. فولادة الاصوات الثقافية الفاعلة، وهو المؤشر على نضج المستوى مازالت نادرة وقليلة والجهود الفردية في هذا الصدد هي الاكثر انتشارا.

ثمة اصوات استطاعت اختراق حاجز الهيمنة الثقافية التقليدية، مثل صوت «قاسم حداد» و «عبدالملك» ومجموعة جديدة من البحرين، وثمة اصوات اخرى في الامارات مثل صوت الشاعر الشاب «حبيب الصايغ» الذي نشرت له في بيروت مجموعة شعرية بعنوان «هنا بار بني عبس» مؤخرا.

الا ان ثمة اصواتا اخرى ما تزال تبحث عن مناخها مثل اصوات لشعراء شباب من السعودية «عبدالكريم العودة» و «عبدالله الصيخان».

ولو نظرنا الى السمات المشتركة بين هذه الاصوات لوجدنا نقطة ايجابية جديرة بـ الانتباه الا وهي ان هؤلاء يكادون ينخرطون في قضية الولادة، والتي هي ابعد من ان تكون ولادة فردية انها ولادة مجتمع. ويكاد هذا البعد يسيطر على احساس هذه الاصوات، ويشكل أحد دوافعها الابداعية.

تشترك مع هذا الاتجاه الادبي اتجاهات اخرى، وخاصة في حقل العلوم الانسانية، حيث نلاحظ ان علم الاجتماع يحظى باهتمام واسع لدى مثقفي الخليج الذين ينصرفون الى الدراسات الاجتماعية من امثال «د. محمد الرميحي» و «د. خلدون النقيب» من الكويت، و - «د. حسن الكواري» من الامارات العربية.

وتجري هذه الاهتمامات ضمن اطار الثقافة العربية وقضاياها، مع الاهتمام بالانساق القطرية. والملاحظ على عدد من الندوات الفكرية التي تعقد توجهاتها القومية الشاملة. فثمة وعي آخذ بالتنامي بضرورة بحث المشكلات القطرية ضمن المشكلات القومية الاوسع. ويعبر هذا عن نفسه في تكثف المؤتمرات والندوات العربية في اقطار الخليج العربي.

ففي مطلع شهر نيسان عقدت منظمة التربية والثقافة والعلوم التابعة للجامعة العربية مؤتمرا تخطيطيا لاستراتيجية الثقافة العربية، ويجئ هذا المؤتمر حلقة في سلسلة ندوات اشهرها ندوة الابداع الفكري العربي التي عقدت في الربع الاول من العام الماضي في الكويت.

وتعكس هذه الوقائع اطروحة اصبحت تؤخذ بجدية حول الدور الثقافي الممكن ان تلعبه الامكانيات المالية لدول الخليج باستقطاب العقول العربية وتوجيه فعالياتها نحو التخطيط والبحث في مشكلات الواقع العربي.

. محمد الاسعد

رسالة القاهرة

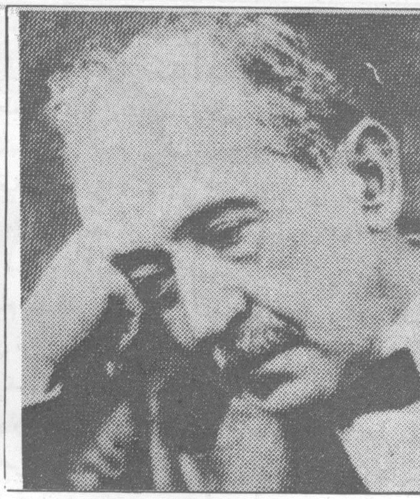
«ما أشبه الليلة بالبارحة !!!»

أعلنت - في الفترة الأخيرة - وزارة الثقافة عن عزمها لاقامة مهرجان عالمي كبير للاحتفال بمرور خمسين عاماً على وفاة الشاعر «أحمد شوقي»، تدعوله الوزارة الكثير من الضيوف من مختلف أنحاء العالم العربي والمستشرقين الاجانب على ان تعتمد لتلك المناسبة أقصى إعتمادات ممكنة!!

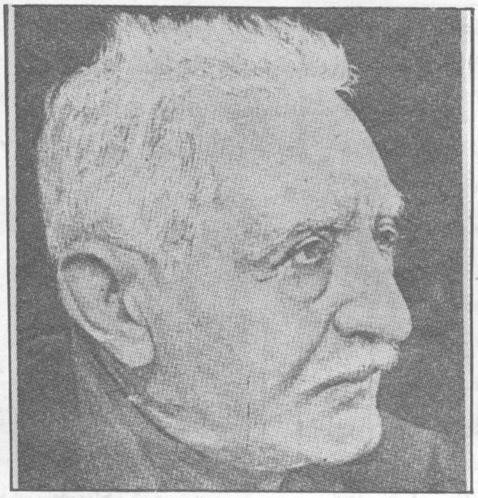
وقد تحدد موعد بدء الاحتفالات في ١٦ أكتوبر من هذا العام ولمدة أسبوع من تاريخه.

كما شكلت لجنة تمثل أعلى المناصب الادارية بوزارة الثقافة للاشراف على هذا المهرجان الكبير، مع تهيئة مختلف مؤسسات الوزارة مثل الثقافة الجماهيرية، وهيئة المسرح، والهيئة العامة للكتاب للمشاركة في المهرجان، وتوجيه الدعوات لكليات الآداب بالجامعات المصرية، وأكاديمية الفنون، وإتحاد الكتاب للاسهام في المهرجان، من خلال إعادة طبع الرسائل الجامعية التي أعدت عن شعر «شوقي»، والعمل على إعادة طبع دواوينه وتراثه.

والملحوظ في هذا الأمر أن الاحتفالات بذكرى أمير الشعراء «أحمد شوقي»



شوقي



العقاد



المازني

تأتي بعد فترة طويلة كدنا ننسى فيها عظماء ومفكري الأمة الذين أعطوا حياتهم للدفاع عنها، أو من قدموا خلاصة وعصارة عقولهم للأجيال، واعتبروا جزءاً من تراثها التنويري والتحرري.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد - بل إنه أصبح شيئاً شاذاً ذلك الالتفات الذي يبديه البعض لمثل هذه الاهتمامات، وقد رأينا أخيراً كيف وجه الهجوم والنقد غير الموضوعي على صفحات الصحف والمجلات من أكثر من محرر ومعلق وكاتب لمسلسل تلفزيوني يصور حياة المناضل والثائر «عبدالله النديم»، وهو من زعماء ثورة أحمد عرابي ١٨٨٢.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام - هو لماذا بالذات مهرجان شوقي، وفي هذا الوقت بالذات؟

ولعلنا اذا حاولنا تلمس الوصول الى إجابة عن هذا السؤال من الواقع لا نجد أمامنا إلا إرهاصات عديدة بدأت تلوح منذ فترة طويلة وتمثلت في دعوة الصفحات الأدبية والقائمين عليها للكلاسيكية في التعبير الشعري خاصة، والهجوم على المدارس الحديثة او سيطرة النظرة التقليدية على الاتجاهات الأدبية والفكرية، مع إفساح المساحات لنشر الشعر التقليدي رغم عدم جودته، وذلك كأمتداد موضوعي لما ساد الحركة الثقافية والأدبية طوال الحقبة الأخيرة، وهو ما أشرنا اليه في أكثر من مناسبة وأكثر من موضع، حيث أن أفراد المدرسة التقليدية لايزالون يعتبرون أن «أحمد شوقي» كشاعر هو إمامهم وأميرهم الوحيد، رغم زوال الملوك والأمراء والأئمة منذ سنين طويلة.

ويمكن ان يصبح موضوع الاحتفال بذكرى شوقي - إحتفالاً موضوعياً لتقييم عصر كامل - لو كان المتجهون إليه والداعون له سيخلقون من تلك المناسبة فرصة للتقييم الكامل والفني للشعر والفن وما مر به شعر شوقي وعصره من ظروف ومراحل، مع تقييم منافسيه ونقاده ومن أتوا بعده، وإنهم في كل الاحوال سيتجاوزون أسلوب الصالونات الأدبية وبرامج الدعاية والاحتفالات التي كانت تغلب على عصر شوقي، وكان يقيمها شوقي لمريديه إبان حياته. لكن الغالب على مثل هذه الاحتفالات أنها ستكون معبرة عن جانب واحد فقط، والدليل على هذا عدم الالتفات للاحتفال بذكرى أخرين أمثال «الطهطاوي، ومحمد عبده وعلى عبدالرازق، أو حتى طه حسين الذي لم تحتف بذكراه إلا مجلة واحدة وهي مستقلة عن وزارة الثقافة - عند موته حيث أفردت له ملحقاً ثقافياً بأحد اعدادها.

وكذلك لم يهتم بموت الشاعر صلاح عبدالصبور - في العام الماضي إلا مجلة واحدة ورسمية ساهم في تأسيسها باعتباره مسؤولاً عن الهيئة التي تصدرها، وكان ذلك وسط مشاعر الحزن التي اصابت الجميع لفقده المفاجيء. ويحق لنا أن نذكر في هذا المقام أن تلك تعتبر أول مرة نرى مثل ذلك الأهتمام المتزايد للاحتفال بذكرى شاعر مهما كان الموقف من شعره أو من فكره بتلك الطريقة الموسعة.

«وقفة مع الشاعر أحمد شوقي»

ولعلنا نجد أن لدينا الحق في الوقوف قليلاً مع الشاعر «أحمد شوقي» بهذه المناسبة، وهو صاحب الذكرى التي اصبحت تشرق على صفحات الصحف، وعلى برامج الاذاعة والتلفزيون هذه الايام، وإن كانوا قد تداركوا خطأهم أخيراً باعتبار تلك الاحتفالات ليست خاصة بذكرى شوقي فقط، وانما هي بذكرى شوقي وحافظ إبراهيم اللذين توفيا في عام واحد. حافظ في يوليو، وشوقي في أكتوبر من عام ١٩٣٢.

ولد الشاعر أحمد شوقي في ١٦ أكتوبر ١٨٧٠، وتوفي في ١٤ أكتوبر عام ١٩٣٢ - وكما يقول هو في مقدمة الشوقيات في طبعتها الأولى والثانية اللتين أصبحتا نادرتين، ونقلتها كاملة مجلة الهلال القاهرية عدد نوفمبر ١٩٦٨..... يقول أحمد شوقي:

«أنا ذا عربي.. تركي.. يوناني.. جركسي بجدتي لأبي. أصول أربعة في فرع مجتمعة تكفله لها مصر كما كفلت أبويه من قبل. ومازال لمصر الكنف المأمول والنائل الجزل على انها بلادي وهي منشأي ومهادي ومقبرة أجدادي. ولد لي بها أبوان ولي في ثراها أب وجدان. وببعض هذا تحسب الأوطان...»

ولقد وفد جد شوقي لأمه من إحدى قرى الأناضول، واستخدمه إبراهيم باشا والى مصر من أول يوم لوصوله مصر. وزوجه بمعتوقته «جدة شوقي» وأصلها من مورة حيث آتت منها أسيرة حرب، وكانت رفيعة المنزلة عند مولاها، كما كان زوجها محبوباً عنده، وتوفى جد شوقي وهو في منصب وكيل الخاصة لدى الخديوي إسماعيل.

إذن فالنشأة الأولى للشاعر كانت بين القصور الملكية وبين العاملين بها الذين يعرف مثلهم بالخضوع الكامل للملك أو للأمير أو للخديوي فهؤلاء جبلوا بطبعهم على الولاء والطاعة والخضوع، ولم يعرف لمن مثلهم أي منزع نحو التمرد او الخروج على ولاة نعمتهم. ومن يشذ عن تلك القاعدة قليل - لعل أحمد شوقي - شاعرنا - لم يكن من ذلك القليل برغم موهبته المتأججة وإنتاجه الوفير، وشهرته التي ملأت الآفاق. وما يؤكد ذلك عياناً بياناً رغم أن جنوح الشاعر نحو الوطنية والقومية لم يأت إلا في مراحل متأخرة من حياته هو إنتاجه الذي زخر بمدح الخديوي توفيق، وعباس حلمي من بعده. . . . إذ أن ماقدمه أحمد شوقي من شعر في هذا اللون الأدبي التقليدي كان لا يمكن أن يجعل من شوقي إلا كما قال عنه العقاد «إنه شاعر بلاطي» - أي شاعر الملوك، وقد تربى شوقي في بيوت الملوك.. ولم لا يظل طوال حياته حافظاً لهم الجميل؟؟ وذلك دون ان تهفو نفسه الى الثورة أو تذهب نحو التمرد في عصور الثورة والتمرد، وبروز الشخصية المصرية كاملة ومستقلة عن تركيا والخلافة العثمانية، أو مناوئة للمحتل البريطاني من أجل الاستقلال التام أو الموت الزؤام . . . .

وكان أول إنتاج «شوقي» الشعري أثناء تحصيله العلم يتمثل في عدة قصائد مدح للخديوي توفيق - ذلك الحاكم الذي تواطأ مع الانجليز ضد القوى الوطنية المصرية، وضد الثورة العرابية بكل ملابساتها، وقد نشرت له «الوقائع» - وهي الجريدة الرسمية - وهو الشاب النجيب كما وصفوه، والذي كان يتسابق مع غيره في نظم المدائح في الأعياد والمناسبات الرسمية وغير الرسمية يرفعونها للأعتاب الملكية كما يقول.. «عبدالرحمن صدقي» في دراسته عن شوقي - تلك القصيدة التي كتبها بمناسبة إنتقال الخديوي توفيق من مصطافه بقصر رأس التين الى القاهرة وقد بدأها الشاعر بالغزل الرقيق إذ يقول فيها. . . .

سفر الحبيب فقلت ياعين أنظري
وتنزهي في حسن ذاك المنظر
وبدا يميس فلاح لي قمر على
غصن رطيب بالمحاسن مثمر

ويقول في نهايتها:

ياسيداً حاز المفاخر والعلى
وممجداً معروفه لم ينكر
شرفت قاهرة المعداة فلا يرى
فيها سوى فرحان أو مستبشر
مولاي قابل بالقبول هدية
من عبد رق في الثناء مقصر

وإذا كان الشاعر قد بدأ حياته بمثل ذلك الخضوع والتزلف للملك الخائن الذي كرهته مختلف طبقات الشعب المصري، فانه ظل دوماً طوال حياته يكيل المديح للملوك.. سواء كان توفيق أو من خلفه «عباس حلمي» حتى أن الانجليز عندما نفوا «عباس حلمي» أثناء الحرب العالمية الأولى، فانهم نفوا شوقي أيضاً، وهو الشاعر الذي كان يسبح بحمده ويدعو معه للخلافة والجامعة الاسلامية دون الأهتمام بالافكار القومية أو الوطنية المصرية التي كانت تتشكل ويدعو لها المثقفون في ذلك الوقت، وعبرت عن نفسها بعد ذلك في احداث ثورة ١٩١٩، حتى أن شوقي لم يرث مفكراً كبيراً - كما يوضح الدكتور «عثمان أمين» - وهو الأمام محمد عبده، وذلك لأن الأمام كان على خلاف مع الخديوي، ولم يكن بينه وبين شوقي خصومة مباشرة من أي نوع - إلا أن شوقي كان يخشى غضب الخديوي إذا رثاه. وهذا الأمر يعتبر دليلاً لدى خصوم شوقي على موقفه الملكي - بينما هو الذي يدعو الى السفور والحرية، والعصرية في بعض قصائده. وذلك برغم أن شوقي كتب شعره في جميع الأغراض «مدح، ورثاء، وغزل. . . .» إلا أنه كان قد بدأ يتسم بالطابع الوطني والقومي في سنوات النفي بعد العودة، وهي فترة الدعوة للخلافة والحكم التركي، عندما كان الموقف الوطني يتمثل لدى العامة في التمسك بالحكم التركي والتبعية للخلافة في مواجهة الانجليز، وهو ماكان يلتف حوله الأتراك المتمصرون، ودعاة الجامعة الاسلامية، وأتباع القصر ورجاله.

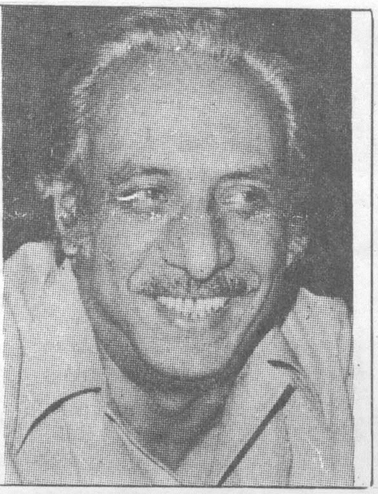
ولقد تميز شعر شوقي في تلك المرحلة وبعدها بالقومية والوطنية، خاصة بعد الهجوم الذي وجه له من المثقفين الوطنيين المصريين على مواقفه، مما جعله يتغنى بمصر وجمالها وشخصيتها، في وقت ألغت فيه تركيا الخلافة وتخلت عن الاقطار العربية، ومصر ضمنها لدى الدول الاستعمارية.

ويعتبر النقاد أن ما وصل إليه شوقي في هذا يعتبر في حد ذاته تجاوزاً لمرحلة سابقة أعماه فيها حبه للخديوي عن النظرة الموضوعية، حيث لم ينس له أحد تلك القصيدة التي هجا فيها «أحمد عرابي» زعيم الثورة العرابية. . . . وهي من القصائد التي لم تطبع في دواوين شوقي - وقال فيها:

تبينت عن قرب صفات محمد
تبين حسان خلال النبوة
هو المالك المصري طبعاً وأن يكن
له نسب عال به الترك عزت
رعى الله يوماً اشرقت فيه مصر من
سنا وجه توفيق بأيمن غرة
ويوما سما فيه فتاها محمد
الى عهد إسماعيل بالأولوية
ويوما تناهت فيه عليا مليكها
الى غرة التيجان بدر الاسرة
ويوماً أمد الله فيه محمداً
بأشرف نصر غب أشرف هجرة
على عصبة عمى القلوب تعوضوا
عن المالك ابن المالكين بسوقة
كشيعة موسى غاب عنها لياليا
فلما تولى راعيها العجل ضلت



طه حسين



عبد الصبور

فهو في القصيدة يشبه توفيق بالنبي محمد ونفسه بحسان بن ثابت، وفي هذا مبالغة ممقوتة للغاية، كما يقول عن رجال الثورة العرابية بأنهم عصبة أي عصابة وزعيمها أحمد عرابي «عجل» ولما غاب عنها موسى عدة ليال وتولى عليها ذلك الراعي ـ أحمد عرابي ـ الذي وصفه «بالعجل» فانها ضلت أي كفرت بموسى الذي غاب وآمنت بالعجل ـ يقصد العجل الذهبي الذي عبده اتباع موسى.

وفي هذا أكبر تأكيد على موقف أحمد شوقي صاحب الموهبة الكبيرة ـ بأنه كان شاعراً بلاطياً كما قال عنه العقاد، ولا يقدم شعره الا للملوك بقصد التقرب والكسب من الملك صاحب السلطان، فهو في انتظار المنح والعطايا لا يرى رأياً مستقلاً أويتبنى فكراً حراً . . . بل إنه دائماً يؤمن ظهره كي يعيش منكباً على ملذات الحياة. وكانت قصائده الوطنية لا تأتي الا كرد فعل لما يحدث له شخصياً. . ويقول عنه الدكتور «محمد حسين هيكل»:

«الواقع أني لا أعرف لأمير الشعراء عقيدة صريحة في الشعر، وما أرى أنه قد حاول أن يكون لنفسه هذه العقيدة. وما أرى أنه فكرة في الشعر الا حين يقوله. إنما هو ـ كما يقول هيكل، في شيء من الدهاء ـ مجدداً حيناً ومقلداً آخر وهو في تجديده وتقليده لا يصدر عن عقيدة فنية واضحة وإنما يتأثر بالساعة التي يتهيأ فيها لقول الشعر، وبالظرف الذي يقرض فيه الشعر ليس غير. . . . .»

«شوقي في رأي نقاده المعاصرين له»

ويقول أنور الجندي عن شوقي ونقاده. . . أن شخصية شوقي كانت عاملاً هاماً في معارك النقد التي أثيرت حول شعر شوقي، وحول شخصيته، وقد كان يخشى النقد خشية شديدة، وكان يترضى نقاده بكل وسائل الارضاء، كما كانت له صحف ومجلات تدافع عنه وتعيد نشر شعره القديم، في الوقت الذي كانت تتنافس فيه الأحزاب المختلفة لاسترضائه وتقريبه منها خاصة بعد عودته من المنفى وتحلله من إرتباطاته بالقصر الملكي.

وكانت أول المعارك النقدية الكبرى ـ هي معركة الديوان ـ حيث أصدر العقاد والمازني كتابهما الديوان في جزئين ضمن دراسة مطولة في نقد شوقي وأخرى في نقد المنفلوطي. . وقد هاجم العقاد شوقي هجوماً شديداً واصفاً إياه بأنه من أتباع المذهب العتيق يقصد المذهب التقليدي، وبذلك يكون العقاد قد إتفق مع حسين هيكل وطه حسين في تقيمهما لانتاج شوقي الذي قال عنه ـ طه حسين. . .

«لغيري أن يمدح شوقي بلا حساب ـ أما أنا فلا أريد أن أمدح ولا أريد أن أذم ـ وإنما أريد أن أنقد، وأن أوثر القصد في النقد، وأظن أني أجل شوقي وأكبره بالنقد أكثر من أجلالى إياه بالتقريظ والثناء، وقد شبع شوقي ثناءً وتقريظاً وأحسبه لم يشبع نقداً بعد. وليس شوقي فيما اعلم منه شرهاً الى حسن الحديث وطيب المقالة. .»

ويلاحظ أن قول «طه حسين» السابق يتطابق مع ما قيل عن شوقي ـ على أنه يكره النقد والنقاد ويحاول استرضاءهم بشتى الطرق.

ويرى مؤرخو شوقي، كما يقول ـ أنور الجندي ـ أنه كان يخاف النقد ويخشاه، مما جعل أصحاب الصحف يحاولون الارتزاق من هذه الوسيلة، كما كان له أنصار يصدرون أعداداً خاصة من الصحف في تكريمه، مع كيل السباب لاعدائه واللعنات على مخالفيه في الرأي من النقاد والأدباء. كما كان شوقي يعف نفسه عن الرد على النقاد، لكنه كان دائم الانفاق على صحف معينة وكتاب معينين. ومن أهم هذه الصحف التي ذكرت مجلتان هما «عكاظ» وصاحبها الشيخ فهيم قنديل، والصاعقة ورئيسها «أحمد فؤاد».

وكانت هذه الصحف تتولى الدفاع عن شوقي بأسلوب القطيع من خلال تعديد افضال الأمير على الجميع. وقالت مجلة عكاظ في أحدى دفاعاتها عن شوقي في مواجهة العقاد والمازني. . .

«العقاد والمازني يطمعان في الشهرة ويدعوان الى مذهب لا يعرف، ويقولان شعراً لا يفهم ونثراً لا يهضم ـ وقالا أنها يهاجمان شوقي، وشوقي لا شاعر اليوم مثله، أجل الأقدمين بمتانة لفظه ونصاعة أسلوبه، وإن شوقي ليس في حاجة الى التنويه بمجده ولا الدفاع عن شعره. . . .»

كذلك أورد الشيخ فهيم قنديل في إحدى دفاعاته عن شوقي :

«أليس من الجنون والحماقة أن يحاول مائعان كالعقاد والمازني وهما من نعرف - إنزال شوقي من العرش الذي يتبوأه في قلوب الناس - ويقول - إذا قرأت أوراق الشتائم - يقصد كتاب الديوان الذي أصدره العقاد والمازني - حسبت أن صاحبيهما ينقدان شوقي أمير الشعراء، فاذا بحثت عن قياسهما وحجتهما وجدتهما يتهمان الشعر العربي كله بالقصور والضعف. . . . »

ولعل القاريء في الثمانينات يرى الفارق بين نقاد شوقي الذين يتخذون من النقد منهجاً لتطوير الأدب والثقافة مثل العقاد. . . وغيرهم من المدافعين وحملة الاوسمة والنياشين من المستفيدين من وجود شاعر مثل شوقي كمؤسسة تدر عليهم الربح الوفير والخير العميم ورغم كل ذلك - فالملاحظ أن كثيراً من نقاد شوقي الذين هاجموه قد عدلوا من مواقفهم بعد موته، خاصة بعد المرحلة الأخيرة التي قصد فيها شوقي أن يطور نفسه إبتداء من عودته من المنفى ١٩٢١، وبعد أن تحلل من فكرة الخلافة بتحلل الخلافة، فكتب القصائد الوطنية، وتحول شعره ببطىء كي يكون صورة لاهواء الشعب، وعالج المسرحية فاتحاً بذلك فتحاً جديداً في الشعر العربي بإيجاد ما سمى بالشعر التمثيلي. ومهما كان التقييم للأعمال المسرحية، وهل هي قصائد غنائية - كما يرى البعض - أم أعمال شعرية تنتمي الى الدراما وفنون المسرح امثال مصرع كليوباتره، ومجنون ليلى، وعلى بك الكبير. . . .

وما يمكن قوله في هذا - أن الاهتمام المفاجىء بالاحتفال بذكرى شوقي أمير الشعراء كما لقب لا يمكن أن يضيف الى تقييمه الموضوعي والنقدي شيئاً خاصة إذا إتخذ الاحتفاء بذكراه المزمع الاحتفاء بها شكل الدعاية له ولشعره أمام المهتمين بتاريخ شوقي وتطوراته ومتابعة انتاجه الذي إعتبره النقاد مع حافظ وقبلهما «سامي البارودي» إنعطافة جديدة في القصيدة العربية خرجت بالشعر العربي من طور التدهور الذي وصل اليه نتيجة لعصور الانحطاط - الى مرحلة جديدة انبعثت فيها القصيدة العربية متواصلة مع الشعر العربي في العصر العباسي. وكان لموهبة شوقي وهؤلاء أكبر الأثر على التطورات رغم كل ما قيل عن مواقفه الفكرية والسياسية التي كانت دوماً محل نقد من الآخرين وتأتي كرد فعل ذاتي ومباشر، مثلما وجدنا في القصيدة التي يمدح فيها الخديوي ويهاجم عرابي سالفة الذكر مما أكد ملاحظات منتقديه المعاصرين له.

ونقطة أخيرة يجدر ذكرها، وهي أن الدوائر المسؤولة عن إعداد المهرجان قد تداركت أخيراً خطأها التاريخي بنسيان حافظ الذي توفى في نفس العام ١٩٣٢. وأعلن أخيراً أن المهرجان سيكون للاحتفاء بذكرى شوقي وحافظ إبراهيم. ولم لا؟ - وإن كان لكل من الشاعرين ظروفه المتميزة عن الآخر من حيث النشأة والثقافة والتجربة. لكنهما عاشا في مرحلة واحدة، وجمعتهما الصداقة. وذلك هو مالم يلاحظه المعدون عند بدأ الاعلان عن المهرجان إذ تصدرت عناوين عديدة مثل «شوقي عاشق مصر والعروبة» وهي عناوين لا تنطبق على شوقي وحياته، فهو عاشق لمصر وتركيا أو عاشق لمصر والخلافة، لكنه لم يعرف عنه بأنه كان ينتمي الى المذهب القومي العربي، في تلك الاوقات التي لم يكن قد تبلور فيها هذا المذهب.

ومع كثرة ماكتب عن تلك الاحتفالات التي كان للتلفزيون فيها نصيب ملحوظ، إلا أن ماذكر عن حافظ إبراهيم لايذكر إذا قورن بما ذكر عن شوقي، فهو أقل القليل وأتى في أسلوب الخبر فيما عدا مقال «فؤاد دوارة» الذي نشرته مجلة الكواكب في العدد الصادر في ٢٧ يوليو والذي كتبه «فؤاد دوارة» تحت تأثير أحداث لبنان الشقيق متخذاً من نشره قصيدة حافظ إبراهيم التمثيلية «جريح بيروت» ذريعة لذلك. حيث لاحظ الكاتب أن أحداث بيروت الأخيرة لم تسترع الانتباه على المستوى الرسمي الثقافي، رغم الدور الثقافي الذي قامت به بيروت لخدمة الوطن العربي جميعه طوال الثلاثين سنة الأخيرة. ونذكر أيضا بأن الذكرى الخمسين لوفاة حافظ قد مرت في ٢١ يوليو دون ان يلتفت اليها أحد. وكان حافظ إبراهيم قد كتب قصيدة «جريح بيروت» عندما ضرب الأسطول الايطالي بيروت عام ١٩١١ إنتقاما لهزيمة إيطاليا الفاشية من عرب ليبيا، كمشاركة من الشعب المصري مع اللبناني الشقيق. ولعل الليلة لا تشابه البارحة إلا في عملية ضرب بيروت التي تلقاها الجميع بالصمت وهذا هو الباعث الذي ذكر الكاتب بقصيدة «حافظ إبراهيم» بينما الجميع يوجهون إهتمامهم لذكرى شوقي، وحياة شوقي. . وفي النهاية ذكروا حافظ بجوار شوقي.

وفي النهاية فاننا لا يمكننا النظر الى حجم الاهتمام بذكرى شوقي على المستوى الثقافي الرسمي بمعزل عن كل ما جرى، وما يجري على الساحة الثقافية طوال الحقبة الأخيرة، وما حوته من عقد خاصة تلك العقدة التي ترسبت لدى البعض من كل ما يمس الحداثة. . وما يتبعها من صراع حتمي بين دعاة التقليد واصحاب الحداثة خاصة والاستقطاب بين التقليد والابتداع، أو الصفة والطبع كما سماه الدكتور طه حسين لا يزال قائماً، والصراع لم يتوقف، سواء كان بين المازني والعقاد من جهة وشوقي ومحبيه من جهة ثانية، أو بين جيل السياب والبياتي وعبدالصبور من جهة وشعراء العرب العموديين المعاصرين لهم من جهة ثانية. وجدير بالذكر أنه في أحيان كثيرة، نجد أن هذا الصراع يرتدي أقنعة قديمة مهما بعد بها العهد عنا، لكنهم يرون أنها دوما صالحة للاستعمال مهما اخذت من تسميات مثل الامارة، والرسمية، وان اختفت وراء ما يقوله الشعراء، فلا بد لهؤلاء من أمير يحتفون به حتى لوكنا في عصور لم تعد تهتم بالامراء، لكنهم سرعان ما يبعثون الذكرى تشبيهاً لليوم بالبارحة. . وهل حقاً يشبه اليوم البارحة؟؟؟

إعداد شمس الدين موسى

رسالة الهند

أبهية كاتّاو : الصورة الصامتة

أحاسيسه السمعية ضعفت بسبب مرض اصابه وهو طفل ليتركه قريباً من الصم التام. لكن المرض شحذ مدركاته البصرية التي تشرب من خلالها العالم. وقبل ان يبلغ السادسة أصبح الرسم والتلوين لغته، واستخدم هاتين الوسيلتين كما يستخدم الطفل السليم الكلمات ليعبر عن افكاره واحاسيسه. سنواته المبكرة في فينا قادته الى الاوبرا، موسيقى فيردي وبيزيت وعالم الباليه. واليوم في الرابعة والخمسين فان أبهية كاتاو، سيد (الخط الراقص) رئيس القم الفني في مصنع النسيج الذي تملكه العائلة والذي يصنع احسن تصاميم الاقمشة رواجاً في السوق الهندي، وهو ايضا تلميذ دائم



للحياة والفن.

في أحد الشوارع المنعطفة لضاحية مالاباروفي واحد من القصور الضخمة التي تتوسط ناطحات السحاب الحديثة لمالكين محدثي الثراء، يعيش في وئام وشهامة رنين المال القديم وثقافة الجيل الرابع حيث يسكن ال كاتاو. قصر واسع باجنحة كبيرة تتسع للعوائل المتعددة المتكاثرة وتحافظ على هواء قياصرة النسيج وتؤوي في مخادعها مجموعة من السيارات واعداد من الموظفين العاملين في مصانعها. أرضيات من الرخام وأعمدة منحوته وآثار فنية تتوزع على قاعات بيضاء يمر بها هواء نقي متجدد طوال ساعات اليوم، واواني مزوعة بالأصائل ولوحات جدارية حديثة: وهذا المزيج الهائل كله يعمل بطريقة ما، ذلك انه قد صمم بطريقة ذات نكهة فريدة.

فيض زاخر من الموسيقى يتسرب من الابواب المغلقة، والسيد كاتاو الان في غرفته الخاصة التي تزخر بمجموعة ثمينة من الاسطوانات ومكتبة تحوي نادر الكتب الفنية في العالم.

يختلف ابهية تماما عن باقي افراد عائلته ـ هادىء، مثقف ورقيق في حين تحب زوجه واولاده المزاح ومنبسطون دون تحفظ. هواء القاعة منعش دائما، وتتركه العائله وحده يتأمل ويعمل وهي تقديس هذا الوثاق الشفاف من العاطفة والحب والاهتمام المعطوف بهذه الدرجة.

اقنعة رهيبة لراقصي الكاثاكالي.. راقصو باليه رشيقون في وقفات تامل. راقصون غرباء من بالي اجسادهم حيوية ومتعقدة وحسية الالوان مثيرة، الخط راقصي والتأثير جذاب كطقوس الخصب في قبيلة من القبائل البدائية.

«أحب الحركة» يقول كاتاو موضحا طريقته في الرسم. وهي حقيقة في حياته تلهفه الى قرى محاربي الماساي ومناطق الصيد في بالي ومعارض بالي ومعارض الفن في اوربا ودار البولشوي بحثا عن الفن وعن اسلوب خاص للحياة والجمال. انها رحلة غير مستقرة تلك التي بدأت بعاهة جسمانية...

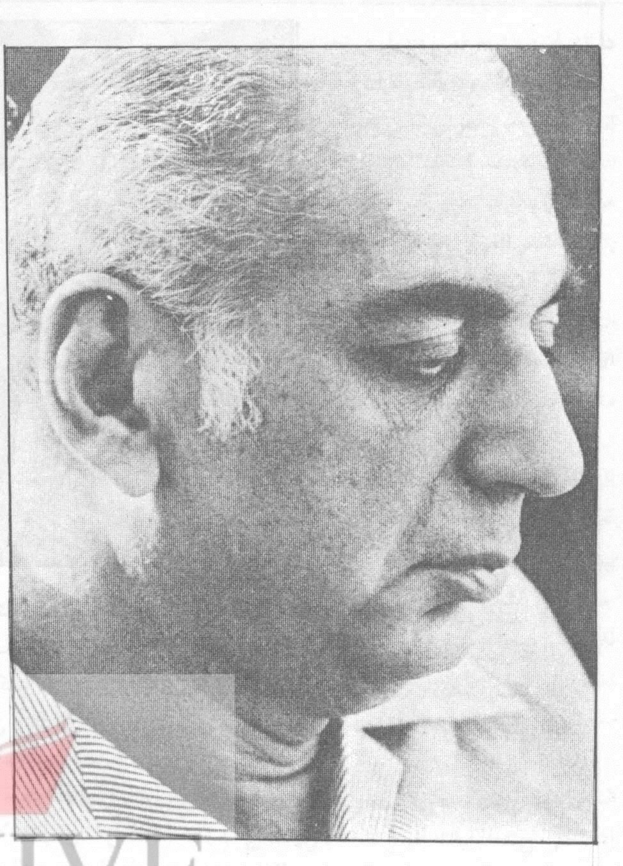
«في الثانية من عمري أصبت بضربة من التهاب السحايا أثرت علىٰ سمعي وتركتني قربيا من الصمم. كنت صغيراً جداً لاتعلم لغة ماتحت تلك الظروف لكن امكاناتي البصرية كانت حادة جداً. فلكي اعبر عن الاشياء التي أشعر بها، ولكي اعيد تشكيل المشاهد التي التي استمتع بها كان علي أن ارسم». في السابعة من عمره وبنصيحة من اطبائه أرسله ذووه الى فينا ليتعلم لغة الشفاه كوسيلة احتياطية في حالة ان يفقد سمعه الكامل. في حين لم تكن عائلة فنان هندي آخر هو سوتيش جوجرال تملك شيئاً مايجعلها حتى ان تفكر بارسال ولدها الى مستشفى عام في الهند. لكن تصاريف الحياة في غناها المترف وفقرها المدقع جعلت من عاهتي صبيين مختلفين فنانين كبيرتين احدهما أبكم والأخر نصف اصم. يقول ابهية: **«كانت رسائلي التي ابعثها من هناك الى أمي هي غالباً رسومات توضيحية حينما اكون غير قادر على ايجاد الكلمة الصحيحة المعبرة عن افكاري»**.

فينا، المركز الثقافي في لاوروبا، غنية بتراث العالم وهي تتهيأ الى فترة ماقبل الحرب الثانية والانتقال من اسرة ال هابسبورغ الى النازي. كانت مدينة مثالية للصبي ابهية يلم فيها باكثر من تعلم القراءة الشفوية. وقاده حارسه الى العديد من قاعات الفن القديمة والحديثة وذات مساء اخذه الى دار الاوبرا الوطنية لمشاهدة اوبرا عايدة. لقد تركت عظمة قطعة فيردي الضخمة والساحقة انطباعا لايمحى بدأ به إهتمام الصبي الطويل بالاوبرا. **«عايدة مازالت و او براي المفضلة»** والهم الاغراء الحيوي لبطلة اوبرا مشهورة اخرى تدعى «كارمين» الصبي الصغير ليرسم عشر صور لتلك الفتاة الغجرية لقد اعطت هذه المسرحيات الموسيقية نعمة للقناع الذي يلبسه الصبي ابهية وهو قناع فنان صغير ذو عاهة. لقد اضا ف صوت الاوركسترا العالي والحاد حياة وعزما جديدين لاعصابة به المريضة.

بعد عودة الصبي الىٰ الهند اواخر ١٩٣٧، عهد به ذووه الىٰ اهتمام الفنان حجة في فن الاطفال، شجع تلميذه الصغير ودفع به كلياً الىٰ دارسة الاصول والمنابع، حاثا اياه علىٰ تطوير اسلوب خاص به. **«بالرغم من ان الأب رات كان رساما من المدرسة البنغالية، لكنه لم يحاول ان يضعني في القالب نفسه. واسلوبي الآن لايمت بصلة الى اسلوبه»**.

كان لقاء ابهية الاول مع الجمهور في معرض رسوم الاولاد دون الرابعة عشر والذي اقيم في الجمعية الاسيوية عام ١٩٤١. وخصص للوحاته جدار كامل وانتبه الجمهور الى خيال ونزعة الصبي المشرقة. لم يتأثر اسلوب ابهية بدراسته الواسعة للفن العالمي، وبقي اصيلاً ذا خطوط بليغة تجمع قوة التعبير والوان تتفجر بالثقة. ان عبارة «الخط الراقص» ترتبط بأبهية كما ترتبط «التكعيبية» ببيكاسو، ذلك ان القليل من الرسامين الهنود استخدموا الجد الانساني ـ مكسواً أو عادياً ـ وتمثلوا الحيوية والنشاط في حركته.

«كنت دائماً متأثراً بالشكل الانساني ـ الذكر والانثى. ومواضيعي دائماً هي القبائل البدوية البريئة، ناس القرية، صيادو السمك، المرأة في اثناء العمل والرقص. تلك هي الاشياء التي الهمتني فن الرسم. انها طريقة الموازنة والايقاع التي جعلتني اقوم برسمها».



«هناك القليل جدا من الرسامين الاصيلين، والقليل جدا من الراقصين او الملحنين المبدعين. قد يوجد واحد أو اثنان على مدى قرن كامل . . . رافاييل وميخائيل انجلو، رامبرانت وفان كوخ. حركة دياغلييف مع فوكين، نجينسكي وماسين في الرقص. من الصعب جداً ان تكون خالقا واصيلا هذا لايعني ان الاخرين ليسوا جيدين. المهم ان تكون صادقا. ان تكون خالداً في عمل فنان ما. الصدق امر اساسي. كانت لبيكاسو شخصية مزدوجة. كان صادقاً فيما يرسم لنفسه وطرح جانباً ماكان يتوقع منه الجمهور». وماذا عن الفنانين الهنود؟ «بالنسبة للجيل الماضي يعتبر مقبول حسين وهيبر ز الخلاصة الحقيقية للفن الهندي. حسين وجيبتوندي وسامات رسامون ممتازون، لكنهم يرون ويرسمون الهند بعين غريبة، ولذا فهم معرفون في الخارج. هيبر ز، بندرية وشاقداً في رسومه المبكرة هم التعابير الحقيقية عن الفنان الهندي وهو يرسم بطريقة حديثة. الفن الهندي في مفترق طرق فنان اليوم لايستطيع الانغماس في الماضي وتقليد لوحات الجص من عصر اجانتا ولا التقليد الاعمى لمدرسة باريس. عليه دراسة الفنين الشرقي والغربي بصورة شاملة عليه ان يراقب الطبيعة ويحاول ايجاد طريقة جديدة واصيلة في التعبير، عاكساً بيئته الخاصة وان لايتأثر بالاعمال الناجحة او المشهورة للفنانين الحديثين. الاصالة والتجريب شيئان اساسيان لكل فن حقيقي أصيل».

الاوبرا، حبه منذ الطفولة، هي عاطفة. لقد سمع احسن المغنين في اكثردور الاوبرا العالمية - بيروت، الميت، لاسكالا، كوفنت غاردن «ماريا كالاس هي أحسن مغنية اوبرالية تقنياً وموسيقياً وصاحبة شخصية فريدة.

أحب بيلليني فوق الجميع. موسيقى أصيل ومقطوعة «نوما» هي الاوبرا الوحيدة الكاملة. انها تجلو كل عواطف واحاسيس المرأة. وايضا اعمال فيردي المتوسطة والمتأخرة لقد قتل فاغنر فن الكونتانبيل لكنه خلق ملاحم عظيمة من الجمال السمفوني. اما بيتهوفن فهو الكلي من الاعمال السمفونية واحسن موسيقى في عصر الباروك والرومانتيكية. وكل الموسيقيين الاخرين مفككين ومتناثرين في خططهم الميلودرامي».

ان مثقفاً نهما كأبهية يبدو انسانا غير منسجم وسط خشونة واضطراب عائلة بارونية لكنه يوضح قائلا:

«لقد اكتشف ابواي مواهبي الفنية منذ وقت مبكر وشجعاني على تطويرها. كان والدي تواقا ان يراني وأنا الابن الوحيد أخذ دوري في عالم الاعمال ايضا. لكن أحد المعلمين الخصوصيين الذين درسوني العلوم السياسية والثقافة والفن كان يشتغل عندنا كمحاسب قانوني، وهو الذي ادخلني الى عالم الاعمال التجارية. لذا فحين بدات عملي عام ١٩٤٩ اخترت تصميم النسيج في معملنا وهكذا فقد ساهمت بدوري كفنان ورجل اعمال».

في الرابعة والخمسين كان يوم ابهية مزدحم جداً.

«أنا شخصياً احب قراءة المؤلفين الذين يكتبون عن الحضارة وضمائرهم حية مثل ستيفان زفايغ وتولستوي. وأنا في اتصال دائم بحركة الفن المعاصر. هناك فن جيد وفن رديء. لكن على الفنان ان يرى ويفهم بعقل مفتوح. الحياة قصيرة جداً والموت كالليل ينتظرنا في كل زاوية. لكن مع كل هذه الاشياء الكثيرة التي نراها ونتعلمها علينا ان نستغل اقصى مافيها من معانٍ».

حسين عبدالزهرة مجيد

رسالة وارشو

(اليوت وبوند والآخرون في ٠٠٠٠٠ وارشو)

يتابع البولنديون بحماس كل جديد مسرحي في الغرب ويكون تجاوبهم، هنا، فوريا، ولعل المفارقة الكبرى في حياة المسرح البولندي هي ان التقدم ملموس في حقول التقديم كالاخراج والسينوغرافيا وفن الممثل وغيرها، بينما يلحظ فراغ ملموس في حقل التأليف، وكعب اخيل المسرح البولندي هذا يثير نقاشات لاتنتهي وتدور حول كتاب ١ بالمسرح المنتظرين الذين قد يقدمون نوعا من الغذاء اليومي، فوق المتوسط، لهذا المسرح الذي صارت فيه منجزات الطليعة مجرد روتينيات.

ولغاية اليوم يستمد هذا المسرح نسغه من مصادر معدودة: من فيتكيفتش (فتكاسي) رائد مسرح اللامعقول من فترة ما بين الحربين، ومتابعه المعاصر سلافومير مروجيك واخرين قلائل من الكتاب البولنديين. وهذه الثغرة في التأليف المسرحي يحاول المسرحيون ان يملأوها بعروض تكون خاماتها أعمالا ادبية معروفة خضعت لنوع من التكييف شبيه بسيناريو الفلم. وهذه الصيغة الدراماتورجية رائجة اليوم في المسرح الطامح في التجديد. . .

والظاهرة الاخرى في هذا المسرح هي اخضاع المؤلفات القديمة لمواصفات الطلائعية. فكم من بطل لشكسبير وكامى وابسن وستريندبرغ وتشيخوف وغيره قد دفع في سكة حياة النصف الثاني من هذا القرن. وهذه النزعة اخذها المسرح

البولندي، شأن غيره من مسارح اوربا، من السينما بالطبع، ومنذ ان خطرت ببال بعض السينمائيين فكرة نقل (النماذج الاولية) لكارل يونغ.. فهاملت صار (نموذجاً أولياً) للتردد كامنا هنا وهناك في لاوعينا، والحال نفسها مع (كاليغولا) الممزق بين الحريتين النسبية والمطلقة..

ولقد صار المسرح البولندي اليوم بانوراما عريضة للتأليف المسرحي الغربي. ولرسالة هذا الشهر اخترت مقطع المسرح الانجليزي من البانوراما.

في احدى كاتدرائيات وارشو، القديمة جرى تقديم مسرحية اليوت (جريمة قتل في الكاتدرائية). وقدمت عدة مرات فقط. وكان (المسرح الدرامي) قد نظم العروض وهذا التقديم صار حديث اليوم والموسم.. فجو الاثارة حسم الامر: قُدِّم العرض في الساعة الثامنة والنصف مساء وهي ساعة متأخرة بالنسبة للعروض المسرحية. انتقل العرض من الخشبة التقليدية الى الكاتدرائية اي المكان الفعلي. ومعلوم ان منظمي العرض وضعوا في حسابهم هذا العنصر الاضافي لتحقيق النجاح.. فالكل كان يتدافع الى داخل الكاتدرائية لمشاهدة هذا الحدث النادر.. بل للمشاركة فيه، مما يذكر بعروض غروتوفسكي التجريبية التي لا يعرف المرء اثناءها، من هو؟ اهو ممثل ام متفرج ام منظِّم عرض؟

كتب اليوت مسرحيته في عام ١٩٣٥. وقدمت لأكثر من مرة في لندن خارج بناية المسرح (قدمت في كاتدرائية القتل ذاتها) كذلك قدّمها الفرنسيون في افينيون (باحة القصر البابوي السابق). وفي وارشو حضر العرض الاول رئيس اساقفة البلاد..

المعلوم ان مسرحية اليوت تسمح، بفضل هيكلها الدراماتورجي واللغوي، بادخال عدد من عناصر المسرح الديني (الاحتفالي) الاوربي ككورال النساء (في العرض البولندي ارتدين ازياء معاصرة) وضخامة المكان والموسيقى ذات الطبقات العالية الخ.

تتحدث مسرحية اليوت عن مقتل رئيس اساقفة انجلترا توماس بيكيت بأمر من الملك هنري الثاني. وكان الاثنان صديقين الا انهما اختلفا حول قضية اساسية: من يحكم البلاد؟ رأس الكنيسة ام الملك؟. وجرت الاحداث في ١١٧٠. والجدير بالذكر ان حادثة مشابهة حصلت في بولندا في عام ١٠٧٩ حيث قتل الملك غريمه الاسقف ستانسلاف، القديس البولندي المعروف آنذاك، الا ان هذا الملك فقد عرشه في النهاية. ولربما اراد منظمو العرض العثور على معان معاصرة لهذه الحادثة من قبل تسعة قرون..

قام يحيى شيتو المترجم البولندي (وهو كاتب مسرحي لمع اسمه في السنوات الاخيرة) بنقل مسرحية اليوت بلغة الشعر الحديث التي خففت كثيرا من صعوبة اللغة الاليوتية.

ومعلوم ايضا ان اليوت اراد في المسرحية التعبير عن رؤاه المشبعة بالروح الكاثوليكية من خلال اختيار ذلك الفصل الدامي من الصراع على السلطة في انجلترا. فبيكيت الانسان المؤمن، لحد التعصب، بالرسالة الدنيوية للكنيسة يختار (لدى اليوت) الانتصار من خلال الاستشهاد. وهناك من تابع، بين الباحثين، مصادر النص الاليوتي ولغاية التوراة.

في المسرحية يتناوب الصعود الى المنبر، بيكيت وقتلته. الاول يشرح فلسفته ومبادئه الاخلاقية. والاخرون (وعددهم اربعة) يطرحون براهين عقلانية (مزيفة لدى اليوت) تبرر فعلتهم. ويجعل اليوت قوة المقتول الاخلاقية تفند التبرير. وبعدها ببضع سنوات يعود بيكيت محققاً انتصاره الاخلاقي. اما اليوت فيجعل هذه الخاتمة المغزى الاساسي لمسرحيته.

اخذ النقد البولندي الكثير على الجانب التقني للعرض. خاصة التشويه الذي تعرض له الصوت وسط جدران الكاتدرائية غير المكيفة لمثل هذه الاغراض



وكتب احد النقاد (أفضل ان يكون المسرح للمسرح والكنائس للصلاة). الا ان تلك الكاتدرائية وفرّت ايضا عناصر جيدة للتقديم المسرحي كخلق الاجواء الحقيقية من خلال التأكيد على عناصر معينة كالاضاءة والمعمار هذا اضافة الى عنصر (الكومبارس) المتمثل بمشاهدي العرض وحتى انه يصعب على المرء ان يميز احيانا، بين الواقع الكنسي والاخر المسرحي.

وهذا العرض المسرحي اثار، بل بعث من جديد، في بولندا، مشكلة المسرح الديني. فمناصرو هذا المسرح يجدون في عرض مسرحية اليوت برهانا اخرا على ان لهذا المسرح جذورا معاصرة واساليب مبررة في مخاطبة جمهور اليوم، وحتى ان ناقد مجلة (شيجه ليتيراتسكه - الحياة الادبية) وجد اصداء حية لقضايا الايمان والاخلاق والعذاب والاستشهاد في المجتمع البولندي كما قال ان واجب المسرح ان لا يتجاهلها.. وناقد اخر وجد ان هذا الطراز من التقديم المسرحي والذي يذكر بأجواء القرون الوسطى وغليانها الديني، يعد دليلا على (غنى وتنوع التيارات الفكرية في الحياة الثقافية البولندية وحتى في مثل هذه الفترة الحالية، الصعبة والمعقدة).

اما (المسرح المعاصر) في وارشو فيقدم مسرحية (الصيف) لادوارد بوند. وكان العرض الاول للمسرحية قد جرى في لندن قبل حوالي اربعة اشهر. وهكذا فالتجاوب البولندي شبه فوري.

كالعادة يخفي الاسم العادي (الصيف)، لدى بوند، احوال القلق الوجودي والهيكل الدراماتورجي المبتكر المليئ بالقسوة المتناهية. وهذه المرة تتحدث المسرحية عن الكراهية التي تصل حدود المطلق. فمارتا التي كانت قبل الحرب تعمل خادمة لدى احد الاغنياء في بلد من بلدان البلقان، تقطن اليوم، وبعد التحولات الثورية في النظام الاجتماعي لذلك البلد، مع الاخرين في احد القصور المطلة على البحر. وكان قصر سيدها القديم. وتبدأ العقدة الدرامية للمسرحية حين تأتي الى القصر امرأة هي بنت مالك القصر القديم. وكانت قد عادت الى البلاد بعد ان مكثت طوال الوقت في انجلترا. وهكذا تستأجر غرفة في القصر الذي قضت فيه طفولتها. وبعد لقاء المرأتين في هذا الوضع الجديد تعيش مارتا بصورة اكثر عنفا، مشاعر الاحتقار والكراهية التي لا تنبع، في اي حال، من بواعث شخصية. فبنت صاحب القصر انقذت حياة مارتا اثناء الاحتلال الا

ان هذه لاتطيق هذا العمل الخيري وتريد، بعناد مطلق، ان تتحقق العدالة الاجتماعية بتلك الاشكال التي تعرفها من الكتب والنظريات. وهكذا تعامل مارتا (منقذتها) القديمة كعدو، لدود تريد، رغم ذلك، ان تخوض معه معركة

مكشوفة. اما مشاعر الاحتقار لدى مارتا فمبعثها الأقتناع بأن منقذتها قد ورثت خطيئة طبقتها الاجتماعية التي استغلت مجتمع تلك المدينة ودفعته الى الاسفل المادي والروحي. وفي الواقع ليست بمهمة هنا مبررات الحقد والكراهية. فمارتا نفسها تجسيد مريع للكراهية.

والظاهر ان انحدار بطلتي بوند الاجتماعي وتلك الذكريات المفجعة من فترة الحرب (لدى مارتا) وما بعدها (لدى بنت صاحب القصر) ثم تجارب الاثنتين المتباينة لم تكف بوند عند رسمه لهذه الصورة الكابوسية للعالم. فهو يخلق جحيما اخر لكلتى المرأتين. الاولى تعاني من السرطان ودورها في المسرحية ينتهي بالاحتضار. اما المرأة الثانية فيخضعها بوند لتجربة في منتهى القسوة وحين

تستعيد ذكرياتها من فترة الاحتلال بعد لقاء عابر في القصر مع رجل الماني صار لديها رمزا لكابوس الماضي وفظاعاته التي عرفتها عن قرب. وبوند يريد هز المتفرج وافزاعه من خلال عرض النتائج الفظيعة التي تخلفها الكراهية، اي كراهية كانت، كراهية شعوب ام فئات اجتماعية ام شخصية. فبرأي بوند لاتترك الكراهية في النفس الا الرماد والانقاض التي تصعب ازالتها..

ومهما كان الرأي والموقف من مسرحيات ادوارد بوند فأن العلاج بواسطة الصدمة والذي يأخذ به هذا الكاتب عادة يمكن ان يكون ناجحا وان فشلت الوسائل الاخرى، الا ان علاج الصدمة يصلح للاجسام القوية. والافراط فيه، وليس على المسرح فقط، قد يؤدي الى نتيجة معاكسة..

كما لاتخلو مسرحية (الصيف) من نزعة تقديم الشخوص ـ القوالب التي تكون عادة احدى المطبات المعروفة في مسرح من هذا النوع يتعامل مع الواقع على مستويات واصعدة محددة فكريا او موقفيا اذا صح القول. واحيانا يؤدي التعامل من خلال القوالب الى نهايات كاريكاتورية او اخرى لاتقترب من تصوراتنا الاخلاقية وردود فعلنا الانسانية اللاشعورية. وطبيعي ان الفكرة الرئيسية لدى بوند هي انه لايمكن بناء المستقبل او أي شيء، على الكراهية، الا ان اساليب اثبات هذا اللا أمكان تتقدم كثيرا على تلك الفكرة الرئيسية.

مثلا نجد في المسرحية ان ابناء المرأتين يخطوان صوب المستقبل (الخالي من الكراهية) على جثتيهما. فابن الخادمة القديمة لايكترث اطلاقاً بمأساة امه المزدوجة ـ السرطان والكراهية المدمرة. كذلك الحال نفسه مع حفيدة مالك القصر القديم التي لاتكترث ايضا بما يجري من مواجهات تعود الى الماضي. فابن الخادمة وحفيدة مالك القصر يوصدان ببالغ القسوة ابواب الماضي.

وفي الواقع كان التقديم البولندي لمسرحية بوند بالغ التركيز واعتمد بصورة صميمية على عناصر التعارض التي كانت الهيكل الاساسي للمسرحية.

عدنان المبارك

رسالة فينا

(مهرجان الفن بفينا)

يقام في هذه الفترة مهرجان شعبي بمدينة فينا، وهو أحد ثلاثة مهرجانات فنية تقام بالمدينة سنوياً، ويشترك فيه فرق فنية متعددة من جميع انحاء العالم حيث تقدم عروضاً مختلفة من المسرح الرسمي المغلق إلى مسرح الشارع في الهواء الطلق، ومن عروض أوبرالية وباليهية إلى معارض فنية وعروض موسيقية، ومن العروض السينمائية إلى عروض موسيقية، ومن العروض السينمائية إلى عروض السيرك ومهرج المدينة، حيث يقدم حوالي الف وخمسمائة عرض مختار من أنحاء العالم في كل مجالات الفن، كما يعم المدينة جمهور من البلاد الأوربية المجاورة يتعدى الستمائة الف.

ففي مجال الأفلام يقدم نادى السينما بفينا مائة ساعة من أفلام **شارلي شابلن** ويشارك بالأفلام كل من متحف الفن الحديث بلندن ومتحف الدولة بميونخ ومتحف الفن بكوبنهاجن، وادارة الأفلام بنيويورك.

وفي مجال الموسيقى تقدم جمعية الموسيقى في صالات الموسيقى بفينا حوالي خمسمائة حفلة موسيقية من اعمال **لانز وهايدن واشترافنسكي ومالر وبيتهوفن**.. الخ كما يقود الأوركسترا اشهر قادة الأوركسترا العالميين مثل **كرايان وكارل ميلس وأنتوني روز وبيتر ليلي**.

وفي مجال الفن التشكيلي تقام عدة معارض فنية أهمها معرض باريس من عام ١٩٦٠ ـ ١٩٨٠، والمعرض الأسباني الذي يقام لأول مرة بمدينة فينا حيث يقدم الأعمال الفنية من القرن السادس والسابع عشر.

وفي مدينة الملاهي والميادين العامة والشوارع الرئيسية تقدم عروض نهارية وهي خليط من سيرك ومنوعات وموسيقى وبعض الأعمال المسرحية الخفيفة والقصيرة وأعمال السحر والشعوذة وهي في الواقع عروض تقدم أساساً للأطفال.

ومن أهم هذه الأعمال [illegible] تحت إسم (شمسون ودليلة) وهو عمل باليهي كوميدي حيث تقوم دليلة التي يبلغ طولها مائة وسبعون سنتمتراً برفع وحمل شمسون القصير بيد واحدة والذي لايزيد طوله عن مائة وخمسين سنتميتراً بشكل هزلي، وقد تلقى دراسات كلاسيكية في البالية ولكنهم يؤدونها بطريقة كوميدية.

ومن فرنسا يقدم (**تسيمو وترومويل**) موضوعات عبثية وكوميدية ويعتمدون على التمثيل الصامت والأكروبات والحركات الجسدية، ويعتمدون في التمثيل على إختلاف ملامحها واختلاف تكوينها الجسدي.

فالأول (**تسيمو**) قصير القامة ويبدو غبياً، والثاني (**ترومويل**) طويل القامة ونحيف جداً ولكنه يبدو متحضراً وذكياً ولهذا يعتمد برنامجها على المفارقة.

ومن برادواي يقدم (**جانجو ادوارد**) عروضاً موسيقية وله قدرة على الأستمرار في العمل بطريقة غير محدودة، فهو يقدم سنوياً **٣٤٥** عرضاً ويقول حينما أقف على المسرح حينئذ أعطى كل شيء وكل ماعندي، **فالجمهور يعطيني القوة على الأستمرار**.

ومن انجلترا تأتي مجموعة من الممثلين والموسيقيين حيث يقدمون عملاً مسرحياً موسيقياً ينقدون من خلاله المجتمع الأوربي والأمريكي، فهم يقومون بعمل رحلة على الريفيرا ويطلع المرء على أنماط مختلفة من الناس، الجرسون الفرنسي وحبيبته، السائح الأمريكي الذي يعتقد انه فوق الجميع، المرأة الانجليزية حينما تصبح للمرة الأولى وحدها، وذلك من خلال تصوير كاريكاتوري للمجتمع الأوربي والأمريكي.

ومن اكثر ما يُلفت النظر في مهرجان فينا الفني في مجال الأوبرا (عطيل) لفردى مؤلف الأبرا الايطالي والذي يعتبر المؤسس الحقيقي للغناء الأوبرالي الحديث.، ومن اهم أعماله ماكبث ١٨٤٧، ريجولتو ١٨٥١، دون كارلوس ١٨٧٦، عايده ١٨٧١، وعطيل ١٨٨٧.

قدم أوبرا عطيل على مسرح الأوبرا بفينا قائد الأوركسترا المجرى (آدم فيشر) الذي لم يتجاوز الواحد والثلاثين عاما والذي يواجه جمهور مسرح اوبرا الدولة بفينا للمرة الأولى. وأوبرا عطيل فردى مأخوذة عن تراجيديا عطيل شكسبير الذي قتل بيديه محبوبته لمجرد خدعة ألقى بها إياجو في روعه.

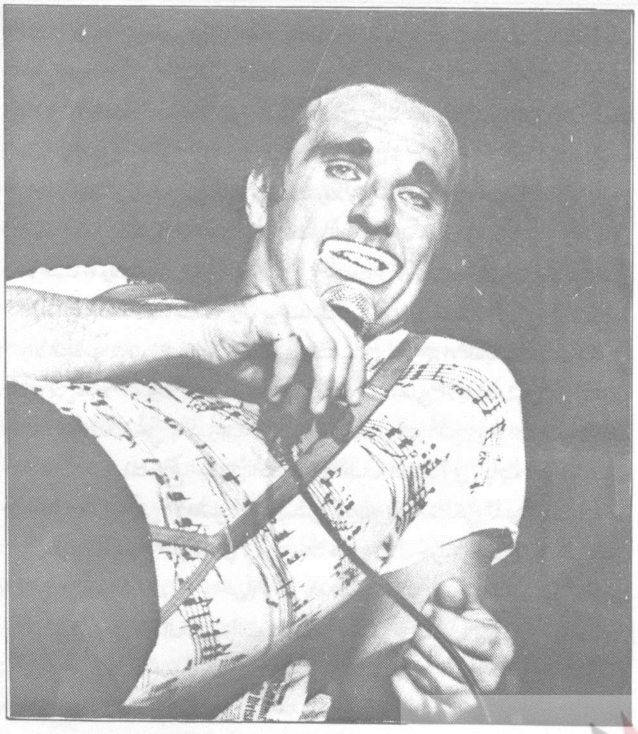
وفي هذا العمل تظهر موهبة وثقافة (فيشر) الموسيقية في التعبير عن شتى المواقف والأنفعالات بالموسيقى، فحينما يثير العاصفة الموسيقية في الفصل الأول حنيئذ تهتز جدران مسرح الأوبرا العتيق، وحينما تتورط ديدمونة في طلبها من عطيل لأسترجاع كاسيو حينئذ تنسكب الموسيقى في حزن عميق ومكتئب وكأنه إرهاصة لما يعتمل في وجدان عطيل وعقله، ويتصاعد العمل الموسيقى وينمو من مشهد الى مشهد بشكل مكثف، كما يظهر موهبة فيشر في قيادته وسيطرته على الحوار بين المغنيين والأوركسترا، وفي أنجازه لجو الأوبرا الأيطالي. وقد غنى عطيل (فلاديمير اتلانتو) الروسي الأصل حيث قدمه بشكل تعبيري، فقد استخدم كل إمكانياته الصوتية، وتشكل صوته بكل التعبيرات المطلوبة في الدور، من رقة محب وعاشق الى وحشية غيور يرتد الى بدائيته الأولى حتى يحطم نفسه بصوته وصوته بنفسه. ولم يكن الموت يعني لياجو شيئاً، ولكن عندما قتل عطيل ديدمونة إنقبض ياجو بشكل حقيقي وغنى كما لو أنه عطيل بنفسه.

ومن برادواي قدمت أحدى الفرق عملاً موسيقياً عن النجم الموسيقي وعازف البيانو (فاتس فالتر) الذي توفى عام ١٩٤٣ عن ٣٩ عاماً.

كما قدم المخرج النمساوي أوتو شينك مسرحية (فاوست) لجوته بشكل جديد من خلال قراءة المسرحية معدة من الجزء الأول والثاني حيث استغرقت القراءة المسرحية أربع ساعات وكأنها حكاية تحكى للجمهور عن طريق الالقاء فقط من خلال ثلاثة ممثلين.

وقدمت فرقة مسرح الكامبرا بمسيونغ مسرحية (الشباك الذهبي) تأليف واخراج وديكور وملابس الأمريكي روبرت ويلسون.

واكثر مايلفت النظر في العروض المسرحية ماقدمه مدير مسرح ميلانو الأيطالي واشهر مخرجي العصر (جيورجو ستريلر) مسرحية الانسان الطيب لبريشت من خلال لغة إيطالية وألمانية في نفس الوقت حيث تقوم زوجته النمساوية الأصل (أندريايوناسون) بدور شن تي، وتؤدى المونولوجات الفردية بالألمانية ومشاهد الحوار الثنائية والجماعية بالايطالية. لقد إستقى بريشت هذه المسرحية عن اسطورة صينية تحكى عن ثلاثة من الألهة يعجزون عن العثور على انسان طيب يأويهم لليلة واحدة، ولكن السقا (وانج) يساعدهم حيث يعثر على عاهرة تدعى (شن تى) تتخلى عن احد زبائنها في مقابل أن توفر مبيت هذه الليلة للآلهة، وفي



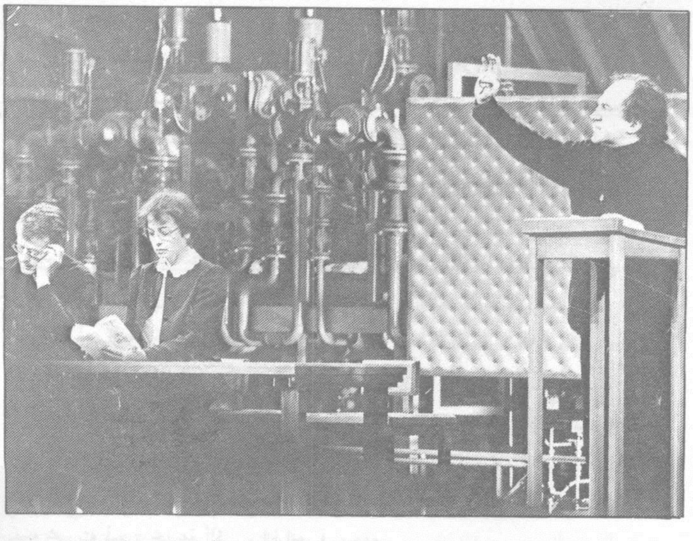
اليوم التالي تكافا بكمية من المال تفتتح بها محلا لبيع الدخان، ثم توصيها الآلهة في النهاية أن تحافظ على طيبتها، هكذا تحكى الأسطورة الصينية القديمة التي تناولها بريشت في المسرحية حيث تحاول شن تي ان تحافظ على طيبتها - كما أوصتها الآلهة - فتقوم بالفعل بعمل الخير حتى يتحول دكانها - التي تبيع فيه الدخان - إلى مأوى ومطعم للمحتاجين وغير المحتاجين من المتعطلين واللصوص الذين يستغلون طيبة هذه السيدة، ويصبح في هذا خرابها خاصة أنها لم تدفع بعد أثمان رفوف محل السجائر وأجرة النجار مضافاً الى ذلك ايجار نصف العام المطلوب منها دفعة واحدة.

لقد دفعت تركيبة هذا النظام الأجتماعي بشن تي من قبل ان تبيع جسدها لكي تعيش وهو يدفع بها الآن أن تتنكر في شخصية ابن عم قاس يدعى (شوى تا) لكي يطرد الذين يستغلون (شن تى) خاصة وأنها قد إلتقت بطيار مفلس قد أعطته نقودها ولكنه يتخلى عنها بعد ان تكون قد حملت منه.

ان التجسيد الخارجي للصراع الداخلي في نفس الشخصية بين طيبتها بسماحها للآخرين بأستغلالها وقسوة الواقع الأجتماعي الذي يفرض عليها أن تدافع عن مصالحها، وفيما تتنكر (شن تى) في شخصية (شوى تا) ابن العم الذي يستغل الفقراء حينئذ تنمو تجارتها وتزدهر.

وبعد ستة شهور من تنكر (شوى تا) يقدم أهل الحي شخصية (شوى تا) للمحاكمة بتهمة قتلة لـ (لشن تى)، وفي المحكمة التي تتكون من الثلاثة الآلهة تكشف (شن تي) عن حقيقة الظروف التي دفعتها للتنكر في شخصية (شوى تا) ثم تترك الآلهة (شن تى) بعد ان تحكم عليها بالبراءة وتوصيها أن تستمر في طيبتها.

لقد كان موقف الكاتب المسرحي من الآلهة موقفاً ساخراً، اذ جعل الآلهة في حالة إنفصال عن المعاناة الأرضية وجعل مقياسهم في البحث عن انسان طيب مقياساً معتوهاً في البداية وفي النهاية، اذ من يقبل إستضافتهم ليلة واحدة يصبح



انساناً طيباً، وجعلهم في النهاية لا يفعلون شيئاً سوى انهم يقدمون النصيحة بأن على المرء ان يكون طيباً ونسوا أن تصرفات المرء لا تنفصل عن الواقع الذي يعيش فيه، فالأكتفاء بالنصيحة (كن طيباً) لا تعنى شيئاً مالم نشارك في تغيير هذا العالم الى الأفضل.

لقد إستغرق العرض أربع ساعات وقد ركز ستريلر على مشاهد الكوميديا في النص وعلى الأشكال الجمالية واستخدم الألوان الباردة بكثير من درجاتها في الأضاءة والديكور وفي الملابس، واستطاع أن يربط المشاهد بسلسلة من الايقاعات المتصاعدة، وأن يوجد تناسق بين ايقاعات الأداء مع الحركة والأغنيات الكورالية مع الموسيقى الشعبية، مع اجزاء الديكور المستخدمة في العرض، إلا أنه وبتركيزه على جماليات العرض وعلى الايقاعات في كل عناصر العرض المسرحي بالدرجة الأولى أفقد النص كثيراً من رؤاه السياسية، فلقد خاطب حس المتفرج الجمالي اكثر من مخاطبته العقلية في رؤية الواقع وتبيان امكانية تغييره إلى الأفضل أي مايسمى بالمنهج الديالكتيكي لدى بريشت.

وقدم مسرح النوالياباني في مهرجان فينا وخلال جولته حول أوربا مسرحيتين (عين الغراب) و(كوماخى) بالطريقة القديمة التي لم تتغير منذ ستمائة عام فيها أسس كل من (كانامي) وأبنه (تسامي) مسرح النو الياباني. ويعتمد هذا المسرح بالدرجة الأولى على الرقص والأغاني والأداء والحركة من خلال إيقاع بطيء بطريقة خاصة وأن كان هذا يخلو من الحدث الدرامي، فهو يعتمد على معرفة المتفرج بالطقوس، وبذا فهو يخاطب وجدان المتفرج الجمعي.

وأفضل ماقدمه المهرجان في مجال البالية، فرقة مجرية حديثة لم يتجاوز عمرها ثلاث سنوات إلا أنها استطاعت ان تحقق نجاحاً عالمياً. ففي عام ١٩٧٧ قرر مجموعة طلبة معهد البالية ببودابست قبل إنهاء دراستهم بعام تكوين فرقة باليه ولم يتم هذا إلا بعد عامين من هذا التاريخ أي في عام ١٩٧٩ حيث إتفقوا مع الراقص المجرى الشهير (ايفان ماركو) والذي لم يكن يتجاوز حينئذ الثانية والثلاثين من عمره على تكوين فرقة باليه وبالفعل تم تكوين المجموعة وقد إحتضن مسرح جيور الجديد هذه المجموعة بقيادة (ايفان ماركو) وتعتبر هذه الفرقة الثالثة في المجر.

قدمت الفرقة أول عمل

على المسرح في عام ١٩٧٩ وفي عام ١٩٨٠ خرجت مجموعة البالية لأول مرة خارج المجر، وفي العام الماضي قدمت الفرقة عروضها بمهرجان فينا الذي يقام في هذا الوقت من العام وقد حققت نجاحاً جماهيريا وصحفياً كبيراً. وتقدم الفرقة في هذا العام بالية (فصول السنة) و(اليوسفى الرائع) حيث يعتمد البالية في الموضوع الأول على تصوير فصول السنة من خلال رجل عجوز يشكل جسده على هيئة الشتاء برعده وعواصفه وبذا يقضى على الهدوء وحينئذ تخرج للحياة مجموعة الراقصين مصورين تتابع الربيع والصيف والخريف وفي النهاية ينهى الرب بنفسه - (والذي يشبه الى حدما بشكله الخارجي صورة ميكل أنجلو للرب على سقف كنيسة سيسينا بروما) - الشتاء وفي رقصة أبرية. وفي البالية الثاني يسيء مجموعة من المتوحشين معاملة فتاة حيث يشعلوا النار في ملابسها ولكن اليوسفى (ايفان ماركو) ينقذ الفتاة ويختفي على الفور حيث تمضى القوة المجهولة الغامضة. وفي النهاية تبقى الفتاة مذهولة وتمضى حيث تترك المسرح عاريا إلا من ستائره السوداء وارضيته الرمادية وتهليل الجمهور العاصف، وقد حققت هذه الفرقة بالرغم من حداثة عمرها نجاحاً عالمياً كبيراً في مهرجان فينا الفني أحد ثلاثة مهرجانات تقام سنوياً بالمدينة، وأحد أثنين وثمانين مهرجان يقام كل عام في البلاد التي تتحدث باللغة الألمانية.

أحمد سخسوخ

جانجو ادورد من براداوي
احد المشاركين في العروض الموسيقية، يقدم سنوياً ٣٤٥ عرضاً مسرحيا

قراءة معدة عن مسرحية فاوست لجوته - من اليمين اوتوشينك وكرستينا اوسترماير وهلموت لوهنر

المانيا الديمقراطية

حديث مع الكاتب الارجنتيني يوليو كورتازار

● الكاتب الارجنتيني يوليو كورتازار احد اقطاب الادب العالمي المعاصر، وله من الشهرة في مؤلفاته في امريكا اللاتينية وبقية بلدان العالم ماحقق له منزلة رفيعة اسوة ببقية كتاب تلك القارة مثل الكاتب الكولومبي غابريل غارسيا ماركيز وماريو فارغاز ولوسا واليخو كاربينتية. وقد أخرجت بعض روايات يوليو كورتازار في افلام بعضها على مستوى عالمي مثل انتونيوني «وقد ترجمت كتبه الى كثير من اللغات وطبقت عدة مرات وقد تناولها نقاد كثيرون بالتحليل حتى قيل

انه لو جمع ماكتب حولها لما احتوته مكتبة كاملة وهو يمثل في اتجاهه وايديولوجيته ونضاله ومؤلفاته مبادئ الاشتراكية فمما قاله في مقدمة روايته الاخيرة «اليوم لما نوئيل» اني واثق اكثر مما مضىٰ اننا في النضال من اجل الاشتراكية في امريكا اللاتينية وعلينا ان نرص صفوفنا لتحقيق النصر للمستقبل وان نكون على استعداد تام بان نعيش اليوم كما نريد ان نعيش في المستقبل بمقدار كاف من الحب والمرح والسرور متحررين من كل ماهو ممنوع وبكرامة لنا وان نعيش على الارض حيث الافق لايظلم بالحقد وبالدولارات . »

وكان كورتازار صديقا حميما للرئيس الشيلي الراحل سلفادور الليندة ولحملة الثقافة في شيلي وهو واحد ممن رفعوا اصواتهم للاحتجاج على الانقلاب العسكري في سانتياغو وقد ناضل من اجل حرية الشعب الشيلي معتبراً ذلك جزء من الدفاع عن امريكا اللاتينية وجميع العالم الثالث ومن اجل تحقيق تبدلات اشتراكية في جميع العالم وقد انضم الى لجنة الدفاع ضد الفاشستيين في شيلي ، تلك اللجنة التي ترأسها الفيلسوف البريطاني برتراند رسل كما ساهم بصفته ممثلا لليونسكو في تحقيق وتنفيذ مهمة عقد مؤتمر الامن والتعاون الاوربي في هيلسنكي وهو من المناضلين الذين ساهموا بالاطاحة بحكومة سوموزا في نيكاراغوا .

انه علاوة على اعماله في التأليف يشتغل مترجما ممتازاً في منظمة اليونسكو . وتتولى نشر كتبه دار نشر كوبية اسمها «لاكاسا دي سي امريكا» . كما ينشر قصصه القصيرة في جريدة هذه الدار علاوة على نشره لثمرات قلمه من نثر وشعر في صحف كوبية اخرى

وقد نشرت مجلة الفن والادب الصادرة في المانيا الديمقرطية مقابلة وحديثا مع هذا الكاتب وقد جاء فيها مايلي :

ـ : احب هذه المدينة هافانا فهي بمثابة مدينتي احبها اكثر من باريس رغم اني ذو ارتباط وثيق بالعاصمة الفرنسية وقد عشت فيها واشتغلت ثلاثين سنة ولكن هافانا هي وطني الثاني الذي ترتاح اليه نفسي ففيها جذور مشتركة للشعب الارجنتيني والشعب الكوبي اذ تربطهما لغة واحدة وعقلية واحدة كما اعتقد انهما يسيران نحو مصير واحد ولدي في كوبا اصدقاء كثيرون وقراء بعدد واسع ويسرني دائماً لقائي فيها مع الشباب والطلاب الكوبيين الذين يطرحون على غالبا اسئلة مفاجئة ومثيرة

واشار الكاتب كورتازار الى لقائه مع الصحافي البيزوى اوريلو قائلا :

ـ ان الانسان البسيط في امريكا اللاتينية لايعرف الا القليل عن وطنه انه محب لوطنه بالفطره وهو على استعداد للتضحية بنفسه من اجل وطنه ولكن هذه التضحية والاستعداد لها تتم بغير وعي . انه لايعرف وطنه لانه مامن احد اوضح له الحقيقة عنه فهو لايواجه غالبا الا لاكاذيب لذلك يحمل تصورات خاطئة عن بلده وعن جميع بلدان امريكا اللاتينية ومن هذه التصورات انه يشعر بتفوق وافضلية بلده على جميع البلدان الاخرى وهذا التصور ناجم عما يسمعه من غيره دائما واعتقد أن الوضع في كوبا مغاير لذلك فارتباط الكوبيين بوطنهم وحبهم لثورتهم لم ينجما عن الشعارات والتوصيات ذات التأثير على المشاعر وانما هما شعور سياسي مفهوم حتى لدى الاطفال الذين يعرفون كيف يتحدثون في صغر سنهم بفطره وطنية نابعة عما يشاهدونه من عدالة في مجتمعهم . فهم يعرفون اهمية النضال الذي تخوضه حكومتهم ويعلنون تضامنهم معها والمساهمة واعتقد ان نقطة المساهمة هذه تعبر بصواب عن علاقة الكوبيين بكل مايحدث هناك .

ان لدي علاقة ودية مع دار النشر الكوبية «لاكاسادي لاس امريكا» منذ اكثر من عشرين سنة منذ تأسيسها وانا فخور بهذه الرابطة وليس من السهل ان يتجاهل احد اهمية هذه الدار الحرة التي تتولى نشر الثقافة الامريكية منذ تأسيسها كما قال ذلك عنها شي غيفارا . ومايردني من هذه الدار من كتب ومجلات ودعوات وانا في باريس يكاد يشبه سربا واسعا من الطيور دون توقف وهذا مما يجعلني ارى ان العالم الحقيقي لايعرف حدوداً وانَّ الجمال والحقيقة اقوى من اجهزة الرادار وانظمة الدفاع الحديثة وارجوا معذرتي من هذا القول ولكن رأيي عن هذه الدار ونشاطها هو حقيقي وعلاوة على ذلك فانا كاتب وشاعر وسياسي .

ومن حديث كورتازار عن اعماله مايلي :

ـ ان شعري معروف بصورة قليلة رغم اني اكتب الشعر منذ طفولتي ولكن كيف يكون المرء كاتبا؟ ففي رأيي ان كلا منا يكرر نفس طريق التطور للانسانية وتاريخها . ان المؤلفات التي ترجع الى عهد طفولة الانسانية والاعمال الفلسفية الاولى وكامل حياة الشعوب القديمة كانت شعراً . وكثير من الاطفال يكتبون الشعر . ففي اعماق كل طفل يكمن شاعر ان الشعر يجب ان يكون قصيراً متراصا وحافلا بالصور . اما النثر الحديث وهذا ليس جديداً فهو يقترب اليوم من الشعر كما يقترب الشعر من النثر بصور اكثر مما كان قبل نصف قرن . فما من هناك حدود فارقة دقيقة فمما لاشك فيه ان فن القصة اصبح شعريا ومثال جيد على ذلك ادب امريكا اللاتينية الذي يجسده الكتاب غارسيا ماركيز وكاربنتيه وفونتية .

ونظير ذلك يمكن اعتبار القصائد والاشعار من وجهة نظر معينة جزءا من النثر ومع ذلك فهي تبقى شعراً وتحدث كورتازار عن «جامعاته» وهل ان الكاتب يولد كاتبا ام يصبح هكذا فقال :

ـ ارى انه لايمكن فصل جانب عن الجانب الاخر فحالما بدأت بالقراءة شرعت بالكتابة ولااستطيع ان اتذكر كم كان عمري عندما تعلمت القراءة مستعينا بصخور البناء الخاصة باللعب . لقد حدثتني امي انها عندما كانت جالسة على كرسي وبيدها جريدة في احدىٰ الامسيات جئت اليها من الخلف وقرأت عنوان الجريدة بصوت جهوري وجراء دهشتها اغمي عليها . لقد كتبت الشعر وانا في السابعة من عمري وقبل عشرين سنة تقريباً عثرت على كراس يحتوي على اشعار طفولتي وصدقوني ان كثيرا من اوزانها وصورها وقوافيها كان مدهشا ولاسيما في قصائد الحب ولكنني بعد ذلك لم استطع كتابة مثلها وهذا طبيعي وقد بدأت بكتابة النثر ولكن بصعوبة ، فقد بقيت مدة طويلة دون ان اعثر على الايقاع الخاص بي فعندما كنت اشرع بكتابة رواية اوقصة طويلة كنت اشعر بالاختناق او بالاحرى ان العمل الذي شرعت به يكاد يختنق . لقد كنت افكر اني استنسخ او اقلد غيري فكان ذلك عذابا جهنمياً بالنسبة لي وحتى بلغت الثلاثين من عمري لم استطع ان اقرر نشر شي مما كتبته رغم ان كتاباتي كانت كثيرة الى حد يفوق التصور .لقد كان النشر في الارجنتين في تلك الايام ميسورا جدا وقد حرقت ستمائة صفحة كبيرة تشكل رواية عاطفية قوية ثم اسفت على ذلك فقد كانت تلك الرواية تمثل انطباعات مباشرة عن فترة الشباب وافكار مهمة ومناقشات حادة حول مختلف المواضيع ومنها الفلسفية . ولكن الرواية ومعها مجموعتان او ثلاث مجموعات من القصص التي كتبتها في تلك الاعوام لم تعجبني ابداً فمعالجاتها كانت خاملة وتركيبها سيئاً ورومانسيتها متكلف بها وكان يعوزها الايقاع الشخصي الخاص بي .

لقد كنت ارى انذاك ان الايقاع في النثر مهم جداً وارى حتى الأن ان النثر يحتاج الى وزن متساوق ذي ايقاع يكتبه الكاتب بالممارسة على مدى السنوات . وقد

استعنت للتوصل اليه ايضا بواسطة الترجمات.ان الكاتب الشاب يجد عادة في بداية طريقه تناقضا بين تفكيره وبين مايدونه على الورق فيشعر بان نثره يتعثر او ان قلمه يخدر بسرعة مفرطة على الورق لذلك اود ان انصح مثل هذا الشاب ان يترك الامور مستقرة فترة من الزمن وان يقوم قبل ذلك بالترجمة . وهذا طبعاً يتطلب قدرة خلاقة ولكنه لايشكل مصاعب جسيمة فالمترجم غير مسؤول عن افكار الكاتب ولكن فيما يخص الايقاع فذلك لايجدي الكاتب الناشيء لقد اشتغلت طيلة حياتي بالترجمة وحتى الان اشتغل مترجما لمنظمة اليونسكو.

وقال كورتازار : أجيد اللغة الانجليزية والفرنسية والايطالية علاوة على الاسبانية وهذا مما يمنحني القدرة على التحميص في ترجمة مؤلفاتي الى هذه اللغات ومما لاشك فيه ان الترجمات بسبب ضياع بعض الافكار والمشاعر وبعضها يحالفه النجاح او بعضها غير جيد ولكن من المهم ان يبقى فيها الوزن والايقاع . وقد تعلمت قليلا من الموسيقى فانا احبها ودونها لااستطيع ان اعيش وان سماع الموسيقىٰ يمنحني السعادة التي لانظير لها عندي على الارض تلك السعادة التي لايضاهيها حتى الادب . ان الادب لايستطيع ان يكون تحليقا بالخيال حرا دون قيود يسبح في اللانهاية دون جاز اصيل او عزف موسيقى جيد . وقد قال سارتر مرة في احدى المقابلات «ان ألموسيقى لاتقدم معلومات عقلية ولكنها تمنح مالايستطيع منحه الكلام ولا الكتابة» ومعنى ذلك انها تقدم مشاعر غير مزيفة . اني موسيقي معوق . صدقوني باني لاابتجح اني احب الموسيقى منذ طفولتي واحاول دائما ان امنحها تعبيرا فهي تتدفق قبل كل شي في الايقاع الذي يتخلل كتاباتي ويؤثر في لغتي الاسبانية . وعلى كل حال اني اجهد طيلة حياتي من اجل لغة تكون متناسقة مع الموسيقى الكامنة في اعماقي وأحاول ان اصوغ مؤلفاتي حسب قوانين موسيقية مثل التأثير المتبادل القوي بين جميع الانغام وتدفقها الدائم وذروتها وخاتمتها . لقد كتبت قصصا لم يشدني اليها مضمون العبارة وانما ايقاعها الموسيقى حتى انني كنت اغير كتابة قصة قصيرة قد لاتتجاوز صفحة واحدة اكثر من عشرين مرة من اجل الوصول الى تطوير موفق متكامل للايقاع الموسيقي في النثر وهذا مما يسبب طبعاً عراقيل لايستطيع المترجم التغلب عليها فمن الصعب نقل البيان الجمالي وقد مررت بهذه المصاعب احيانا كثيرة مثال ذلك في ترجمتي لادكار الان بو.

وقد لاحظت جراء سوء الترجمة من الادب الروسي ان الترجمات كانت ضعيفة فلم اشعر بدفء الادب الروسي الاحينما يزاح الضباب الذي يكسو هذه الترجمات.اني اعترف باني اجهل ادب اللغة الروسية لجهلي هذه اللغة العجيبة . لقد قرات بوشكين وليرمونتوف وتولستوي ولكن الترجمات كانت ضعيفة ولم يحظ الا دوستويفسكي بجودة اكثر في الترجمة في نظر قراء اللغة الاسبانية من ذلك روايتاه «الاخوه كارامازوف» و «الجن» وهو بلاشك كاتب عبقري . وقد تمتعت كثيرا بقراءة «الدون الهادى» لشولوخوف وكذلك بقراءة بولغاكوف واود القول اني افضله ولاسيما في روايته «الاستاذ ومارغريتا» وفي نظري ان هذه الرواية اهم اعمال القرن الحالي ففيها كل شيء من اسطورة وواقع وتفاعلات اجتماعية وفلسفة ولعب فهي مزيج مثير . ان ميخائيل بولغاكوف ذو تأثير كبير على ادب امريكا اللاتينية . وفيما يخص كلمة «لعب» فهي تعني اللعب بالذات ، انه لعب مثير متوتر ، مباشر حماسي . ولايضاح ذلك فاني احب الاطفال الى حد الجنون والنقاد يجدون في مؤلفاتي ماهو طفولي ولايوجهون اللوم لي في ذلك بل بالعكس.

ملاحظة : كتب ناقد ارجنتيني عن كورتازار مايلي : في نظرته يلمس المرء طفلا نشيط الحيوية مدهشا وهذا الطفل هو خالق الانسان الذي يصنع الفن ويرتب الامور حسب طريقته دون هوادة واستقرار متلاعبا بالافكار» . . . . ومما قال كورتازار استطراداً : ـ يقال عني انني قادر على رؤية العالم بعيني طفل وفي نظري ان ذلك لايحتاج الى قدرة خاصة فلا وجود لهذه القدرة . وانما على المرء ان يبقى طيلة حياته طفلا . ولعل ذلك غير اعتيادي ولكنه ضروري لعملي فماذا يعني النضوج في السن؟ ان ذلك نشاط اختياري للمخ وهذا النشاط هو من وجهة نظر الناضج في السن الذي يتجنب ماهو غير مهم . واللعب غير مهم ولكن دفع مبلغ الى المصرف مهم ومع ذلك فالطفل واثق بانه لايوجد في العالم شيء اهم من اللعب واني اتذكر اليوم مدى ازعاج ابائنا لنا عندما يسحبوننا من لعبة كرة قدم والقفز الى البيت لنأكل وننام . لقد كتبت عن طفولتي بانني قضيتها في بيت كان يعج بالقطط والكلاب والسلاحف وغيرها وبالجملة كان ذلك البيت جنة حقيقية وكنت في هذه الجنة ادم ومع ذلك فاني لااستطيع ان اتذكر مسرات في طفولتي وسنوات حياتي الاولى فتعسف الناضجين في السن والتحول والانتقال المستمر بين الكآبة والاصابات بمرض ضيق التنفس وكسر الذراع والاخفاق في الحب الاول . ومعاناتي من شدة حساسيتي كل ذلك رافق سني حياتي حتى اني اتذكر باني بقيت انتحب ليلة كاملة جراء قيام احد الشبان بتعذيب قطة . فاني احب الحيوانات بافراط وليس من المصادفة اني كتبت اول مؤلفاتي بعنوان «كتاب الحيوان» ويقال ان الاطفال والحيوانات في مؤلفاتي تحمل طابعا حيويا ولهذا فاني احاول جهد الامكان الاقلال من التدخل في عالمها الداخلي ووعيها ولعبها . ان الاطفال والحيوانات يحبونني كما احبهم ولاسيما القطط وعيشها باسرة رائعة وحبي لها ناجم عن كونها لاتتحرك بخطوات محسوبة ولايمكن لاحد ان يروضها بشكل صحيح كما لايمكن لاحد أن يعرف ماذا تنوي ان تصنع في الدقائق التالية وفقدان الحساب هذا رائع ونابع من لعبها . ان الادب بالنسبة لي لعبة كبيرة لايمكن التفكير بها دون مساهمة مباشرة وجذور اصيلة قديمة في مشاعر الحياة ودون ترجمة داخلية وحماس واخلاص . والادب لايمكن التفكير به دون اللامنطق الكامن كذلك في كل لعبة ، فافضل اصابة اهداف كرة القدم ماقدمه بيله خلافا لكل منطق .

وحول اللغة العامية في كوبا وفي اقطار امريكا اللاتينية واختلافها عن اللغة الكاستلانتيه الاسبانية والفوارق بين اداب امريكا اللاتينية وادب اللغة الاسبانية قال الكاتب يمكن الاجابة على ذلك بجملة واحدة رغم ان ايضاحه يحتاج مقالة علمية طويلة ، فبايجاز لعلكم لاتقصدون اللغة بمعناها الضيق وانما تقصدون العملية الادبية في امريكا اللاتينية . ان لغة ادب هذه القارة تختلف عن لغة الادب الاسبانية بصوة اوسع من الفرق بين اللغة الامريكية والانجليزية . ان لغة الادب الاسباني تستند على تقاليد عريقة وتاريخ وثقافة تمتد عدة قرون الى الماضي . وبهذا الصدد فان النثر الاسباني في القرنين الاخيرين بمافيه من فصاحة وبلاغة في الكلمة وتركيب العبارة والافكار هو بعيد عني (وهذا مايلاحظ غالبا فيما اكتب) غير اني احب من هذا الادب جيدا الشعر والدراما واعتبر غارسيا لوركا الاسباني من اعظم الشعراء . اننا الامريكيين اللاتينيين لم نرث لغة اسبانيا العميقة الجذور الادبية وانما ورثنا لغة المحتلين . فطيلة قرون عديدة لم يكن لدينا ادب خاص بامريكا اللاتينية ابدا . والان تنفسنا الصعداء باطلاعنا على الادب الاسباني والانجليزي والفرنسي والايطالي . وقبل حوالي ٣٥ ـ ٤٠ سنة اي في

اثناء الحرب العالمية الثانية شرعنابتكسير القواعد الادبية والتخلي عن الاقتداءات المقبولة عامة . اننا لم نملك تقاليد وقد اعلنا ذلك بصراحة امام جميع العالم . لقد صنعنا ادبا جديدا خاصا بنا . والان اصبح كثير من الكتاب والنقاد متفقين بان ادب امريكا اللاتينية من طلائع الاداب في العالم . والكاتب البرتغالي فرناندو تامور يقارنه بالادب الامريكي الذي قدمه«الجيل الضائع»والكاتب اليوناني اللامع فاسيليس فاسيليكوس قال لي مرة في اثينا انه معجب بشدة بادب امريكا اللاتينية الحديث بما لايقل عن اعجابه بالادب الفرنسي والروسي في القرن الماضي ومثل ذلك يعتبرا ادبنا في فرانسة وانجلترا والولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي .

ان الاتفاق عام حول تقيم ادب امريكا اللاتينية . من ذلك تقيم سحر حداثته وقوته وسلامته . واحيانا اتذكر رأياً حول كتابنا وعلاقتهم الطبيعية بابطال الرياضة فمن اين نشأت هذه القوة؟ لقد نشأ ادبنا واكتسب قوة تحت ظروف بالغة الخطر فالطغاة العسكريون دمروا الثقافة ومايزالون ممعنين في تدميرها وقد تعرض الاف الكتاب والفنانين والموسيقيين والصحافيين الى اقسى الاضطهاد وطردوا من وطنهم ولكن كما تعلمون انه مامن ادب في جنة ونعيم واني واثق ان الكتاب ابناء الغضب ولاسيما غضب النضال التحرري الوطني والدفاع عن الحرية . على الكاتب ان لايستسلم لمشاعر الراحة والرخى فمن يستسلم للواقع القائم لابد ان يخفق . ان الادب ثورة ضد الظلم . وقد يموت الادب ولكنه لايجوز أن يخضع وينحني للاغنياء فليس من حقه ذلك . ووفق هذا الشرط وحده يصبح نافعاً للمجتمع مؤدياً وظيفته التي انيطت به في العالم وبهذا الشرط وحده يشعر الكاتب بانه ذو دور مهم .

وحول الاصناف الادبية التي جعلت من ادب امريكا اللاتينية ادبا يحتل مركزا طليعيا وحول الرواية وهل لها مبر ر للوجود والاستمرارية وماالفرق بينها وبين الرواية القصيرة وماهي القصة القصيرة تحدث يوليو كورتازار: فيما اذا كانت الرواية تعيش وستبقى حية لمدة طويلة هو مابرهن عليه ميخيل انجيل اوستورياس بروايته «رجال الذرة» وهي رواية اصيلة حقا كما تبرهن على ذلك ايضا روايات غابريل غارسيا ماركيز وبعض الروايات الكوبية الجديدة .

وقد قال غارسيا ماركيز مرة : «كلنا نكتب الروايات الكبيرة عن اناس امريكا اللاتينية» لكن الصنف الرئيسي المميز لادب امريكا اللاتينية الحديث حسب رأيي هو القصة ففي مكسيكو تصدر المجلة الادبية «الكونتو» وهي لاتنشر الاقصصا وفيها اسئلة رائعة عن ذلك واهم الناجحين في هذا المضمار كتاب شباب من المكسيك وكوبا والارجنتين وكولومبيا وهذا مما يسعدني فهم لايخشون من التغلغل في الاعماق ومن تحطيم القيود في الاصناف واللغة والخوض في مواضيع باساليب جديدة جداً .

وحول كتابته للقصة القصيرة اذ ان مجلة «الكونتو» وصفته بانه استاذ هذه القصة قال : مازلت اكتب القصة القصيرة كما كنت قبل عشرين سنة وموضوعها هو الوضع الذي يولد فيه الانسان ثم يعيش طيلة حياته ويموت وبكلمة اخرى هي الدورة المغلقة وهي في الوقت نفسه لانهائية . فالقصة وضع وفن قص مثير ومتوتر .

كما قال : اني احافظ جهد امكاني على اسلوبي وايقاعي الخاص ليكون ميزة لي في كتابتي . ففي اللغة والايقاع والتكنيك والبناء في القصة لاتوجد فوارق . غير اني كما اعتقد تقدمت في الكشف السايكولوجي للوضع والابطال والعلاقات الداخلية المعقدة في كل قصة اكتبها . كنت في القصص السابقة اختار الاوضاع المتطرفة التي لاتحدث في الحياة الا مرة واحدة بين الاف الاحداث وهذه الاوضاع غير المألوفة كانت قبل كل شي تثير الاهتمام بها اكتبه وجراءها اعتبر ني القراء كاتبا مثقفا اما الان فاهتم الى حد واسع باوضاع مألوفة وعادية ونموذجية وقد تكون بسيطة ولااستطيع تعليل هذا التحول . ان الاوضاع بسيطة غير ان ابطالي يصبحون بها معقدين في تركيبهم الداخلي وسايكولوجيتهم وبهذا انتقل من البساطة الى التعقيد . ومعالجة الابطال ومشاعرهم تتم بمرونة وبصورة مفاجئة ولاسيما امامي بصفتي مؤلفا .

واجابة على مايراه النقاد والبرجوازيون بانه مع غابريل غارسيا ماركيز وميغيل انغيل استورياس وماريوفارغاس لوسا وغيرهم طليعة الكتاب في امريكا اللاتينية حتى ان احدى الصحف الاسبانية نعتت كورتازار بروايته «جنة وجهنم» في مقدمة الادباء الطليعيين في امريكا اللاتينية قال الكاتب .

. انا لااتفق معهم فالمذهب الطليعي هو حيث تنشأ شقة واضحة بين المحتوي والشكل او حيثما يسيران باتجاهين متغايرين ففي روايات غارسيا ماركيز مثلا لاتوجد هذه الشقة . ان التركيب والايقاع واللغة لديه تتعادل بدقة جراء كنوز الافكار «الذهبية» والمشاعر . وكل كتاب في ادبنا هو محاولة وتجربة للصعود الى مرتبة جديدة . وهناك كتاب توصلوا الى نقطة معينة فلم يريدوا ان يتجاوزها او لم يستطيعوا فاقتصروا عليها وبقوا في نفس الدائرة . ولكن هناك غيرهم ممن قاموا بتجارب اخرى وابتعدوا عما كان الوصول قد تم اليه . وعلاوة على ذلك لابد من القول ان اللغة الرمزية في ادب امريكا اللاتينية ومافيها من فكاهة ومرح ودقة تصوير وعناصر خيالية وتلاعب (مع العلم ان نتائج العهد الاسباني المتعبة سببت قتل الفكاهة والمرح ولكنها مغروسان في دم شعوب امريكا اللاتينية)، كل ذلك يعود الى الفولكلور الامريكي وفولكلور الهنود الحمر .

وتحدث كورتازار حول ماقيل ان العناصر الخيالية في النثر الفولكلوري لقارة امريكا اللاتينية وطابع الواقعية السحرية وما في رواياته وروايات غيره من مؤلفي هذه القارة من هذه العناصر الخيالية والدور الذي تقوم به في اعماله وفيما اذا كان الخيال مستمدا من الاساطير والفن الشعبي فقال :

- : بالنسبة لي لاتوجد حدود ثابتة بين الواقعية والخيال . وحسب رأيي لاأحد يستطيع ان يحدد بدقة ماهو الخيال . انه خارج عن المالوف . وهو يتخلص من تفكيرنا العقلي القائم على قوانين المنطق . وهو الشي الذي لايتكر ر ابداً لأن قوانينه الداخلية لاتدرك . ان ماهو خيالي يتم الشعور به فقط بالفطرة معارضا كل القوانين وبهذا الخصوص تطرقنا هذه الفكرة عندما تحدثنا عن اللعب .

ان العملية الخلاقة كما اعرفها وافهمها تقف بكيفية مابحالة مغايرة لكل عملية تتم بالة التصوير . وغالبية الناس ومنهم الفنانون يبحثون في الحياة بلا وعي احيانا في اثناء عرضهم المناسب لمواقفهم الفكرية والقوانين القديمة ويتكيفون بشكل معارض لها . والعقل الخلاق يحاول بعكس ذلك ان يجعل من هذه العروض متعددة الاشكال جهد إمكانه . وهذه المخالفة والنظرة من ابعاد وجوانب متغايرة هي عمل فني . وبغية منح الامور الثابتة اشكالا من قصة او رواية او قصيدة فمن الضروري ان يتألق في ثنايا هذه العروض ماهو خيالي وغير مألوف وهذا مايحاوله بطلي عادة وان كان ذلك لايبدو للوهلة الاولى خياليا في الكتاب ففي قصتي «مسودة من الجيب» يحاول اورال مالا يدرك عندما يحسب قوانين قطار المترو في المدينة رياضيا وعندما يرى في تقاطيع الخطوط صورة

للمصائر الانسانية .

وفيما اذا كان قد استمد مواضيعه من الحياة او انه ابتكرها قال :

«انني لاابتكر ابدا فغالبا مابدأ بصورة قوية هي في نظري غير مألوفة وبمواقف مرت بحياتي واثرت في . وبعد ذلك يلي ماهو ارتجال وما افكر في ختامه . ان الازدحام في حركة المواصلات الذي وصفته في «شارع السيارات الجنوبي» راقبته بنفسي في شارع سيارات في ضاحية قرب باريس . وكان المهم بالنسبة لي هنا ليس هذا الازدحام وانما تلك اللحظة التي شعرت فيها بالم الانغلاق الذي احاط بي والمصير والقدر المحتوم في المصائر الانسانية المتشابكة . ان قصة «مسودة من الجيب . » بدأت بكتابتها بعدما لاحظت نظرة انسان لااعرفه كان جالسا وجها لوجه امامي في المترو في حين كنت في حالة نفسية خاصة . ان المترو يتردد في قصصي وهو موقع ابطالي كما هو الحال في اكتشاف جوني في قصة «المطارد» الذي كانت صورته عازف موسيقى الجاز شارلي باركر . وكذلك اللعب فالازمان تتغير والحوادث تزداد في دقيقة . وكلنا قد يستطيع العيش مئات السنين لو عرفنا كيف نعيش الاف المرات اكثر مما نعيش بحساب الدقائق والساعات ومابعد الغد .

كما قال : اني لاأحفظ نثري عن ظهر قلب ولكن قصة «المطارد» هي احب قصصي إلي وكذلك رواية «جنة وجهنم» ولاسيما هذه الاخيرة فلو لم اكتب هذه الرواية لسقطت في مصيرها . اجل هناك امور خيالية قد تحدث احيانا ولايمكن تفسيرها . ان الزمن تجريد مرعب وواقع جامد .

وهذا ماشعر به بصورة قوية عندما اسافر بالمترو في مدينة كبيرة وقد اعيش في المترو لو وجدت فيه حوانيت للبيع ومغاسل . ففي دقائق قليلة تمر امام العين مصائر وطباع واوضاع ودوافع كثيرة لم نشاهدها في شهر او ربما طيلة الحياة . فما على المرء الا ان يرى . فما من شي يثير الاهتمام اكثر مما في المترو، وماتقرأ في عيون المسافرين فيه من امور لايمكن الاحاطة بكاملها . اني احب المترو لانه في حركة دؤوب كما احب الترامواي والسيارات التي تعبر بسرعة على جسور كبيرة وعلى المياه التي تنعكس عليها ظلال الجسور . اني احب المياه منذ طفولتي وعلى عكس ذلك الجبال لأنها تسبب لي قلقا لااستطيع تفسيره وفي اغلب الاوقات اكتب قصصي بالقرب من المياه في السواحل او في مقهى مطلة على المياه ولكن اوقات الدفء في باريس قصيرة بالنسبة لي بصفتي ارجنتينياً وتحدث كورتازار عن سبب عيشه في باريس فقال :

ـ اود القول اننا الامريكيين اللاتينيين نجد انفسنا في وضع خاص فلغتنا في الواقع من اللغات المنتشرة في العالم ولاسيما في البلدان التي يعيش فيها الكتاب . فالكتاب الامريكيون اللاتينيون ليسوا في عزلة اسوة بكتاب بلدان اخرى . واعتقد ان اللغة حلقة اتصال بين بلدان امريكا اللاتينية ذات المنشأ الواحد والمرتبطة بخط مشترك وامل مشترك . وعلاوة على ذلك ليس لدينا مفهوم ثابت للوطن مثل الروسي وغيرهم . ففي شراييننا يجري دم افريقي واسيوي واوربي وامريكي .

وحول مايقال عن سبب ازدهار الادب الان في امريكا اللاتينية وقول غابريل غارسيا ماركيز في احدى المقابلات ان هذا الازدهار نتيجة منطقية للثورة الكوبية التي وجهت انظار اوربا اليها قال الكاتب يوليو كورتازار

ـ اني اؤيد قول غارسيا ماركيز هذا كما ان القراء في امريكا اللاتينية اكتشفوا اداب قارتهم بفضل نيويورك وباريس بوجه خاص ومعنى ذلك ان النبي لايحترم في بلاده ولعل ذلك من أسوأ مساوىء الانسان . ان دور الثورة الكوبية حاسم دون مبالغة . فقد هجرت وطني وشعرت باني اوربي وبدأت افكر باسلوب اوروبي واكتب بالطريقة الاوربية الى حد واسع واستخدم مادة اوربية وقد يبدو ذلك انني انفصلت من الاساس عن الارجنتين وعن امريكا اللاتينية ولكن الثورة الكوبية غيرت كل شي فمنحتني شعور الرابطة بالدم بقارتي والاحساس بواقعها كما ان الثورة الكوبية غيرت عملي واكتشفت لنفسي الانسان وعبوديته وحريته . وقد بدأت بذلك امعن التفكير في دور الكاتب والمثقف في عالمنا المعاصر وبعد اعلان الثورة الكوبية باشهر قليلة سافرت الى كوبا وشاهدت مالم استطع حتى اليوم ان اوضحه بصورة صحيحة . فكل انسان من الموظف حتى العامل وصياد السمك الفقير شعر بانه شخصية وانه انسان حر في تقرير مصيره وحر في نشاطه الخلاق . وعندما اعود بذاكرتي الى اقامتي الاولى في جزيرة كوبا يكاد نفسي ينقطع من الحيرة والدهشة وكأن في حنجرتي كتلة صخرية . وكثيراً ماسالني صحفيون عما اقيمه في الانسان فاقول انه الوفاء لنفسه ولشعبه ومثله واهدافه . واني اعتبر بكل اعماقي ان زعيم الثورة الكوبية هو فيديل،واهم شي للكاتب ولكل فنان هو الوفاء والاخلاص . ومما لاريب فيه ان كل حدث سياسي مهم يؤثر في العمل الفني والا فلا معنى لوجوده ومما لاجدال فيه كذلك ان نظرات الفنانين تغيرت خلال السنوات الاخيرة وهذا مايتضح بجلاء لدى كل فنان موهوب . ان وفاء واخلاص الفنان يعني لدي قبل كل شي الاخلاص لكل ماهو مهم اي للمبادى والاهداف التي تقرر العمل الفني اي للانسانية والحرية ولكل ماهو جيد ولا اعتقد ان وجود فاصل بين المواهب الفنية الشريفة والمعتقدات السياسية في العمل الفني لايودي الى عواقب وخيمة فالكاتب مسؤول عن كل شي .

وتطرق الكاتب الى نجاحه في واجباته السياسية والصحافة والادب مع انه مشغول ايضا بالترجمة التي تعزله بواسطة المؤتمرات والمناقشات والجلسات التي تقوم بها لجان اليونسكو عن عمله الفني قال :

ـ نعم عملي واسع وفي الاونة الاخيرة لم اؤلف عملا كبيرا ماعدا المقالات والبحوث الخاصة بالسياسة او القصص القصيرة او الشعر احيانا اي مايمكن كتابته في طائرة او فندق او مقهى . والان افكر انه كيف يتسنى لي ان اعيش دون الكتابة . لقد سألني مرة احد فيما اذا كانت قارة امريكا اللاتينية قد فقدت شاعرا رائعا بتعيين صديقي شاعر نيكاراغوا ارنيستو كاردينال وزيرا للثقافة فاجبت :

لا . لااعتقد ذلك فسوف يستمر بالكتابة ولن يكتب شيئا سيئاً ومع ذلك فمن الممكن ان تقل كتابته عما مضى وهذا مصير جميع الكتاب الشرفاء في امريكا اللاتينية فهم يحلمون بعمل يومي هادى دون هزات واضطرابات وضياع وهذا يواجه لافقط كتاب امريكا اللاتنية وحدهم .

ـ وحول السؤال فيما اذ كان يعتقد ان الادب باستطاعته تغيير الواقع اجاب كورتازار .

ـ كلا . اني لست رومانسيا . فلو عشت في القرن الماضي لكنت اعتقد بذلك ولكننا نعيش اليوم حيث تعاني الكرة الارضية رجات حربية وثورية وسياسية واقتصادية عنيفة وحيث يفكر الانسان باحتمال فناء ملايين البشر في فترة قصيرة جدا لااهمية لها ابد في حساب التاريخ . ومع ذلك فاقول كما قال دوستويفسكي كما اظن «ان الجمال ينقذ العالم» فانا واثق ان الجمال يمكن أن يثير الحماس للنضال ويحفز على العمل البطولي فالجمال (والرسم والموسيقى) تجعلنا نساهم بالشعور

مع غيرنا والمعاناة معهم واختيار الموت من اجل الحرية والاخلاص والشرف فاني اعتقد بالكلمة وهذا الاعتقاد يجعلني سعيدا .

ترجمة واعداد
مرتضى الشيخ حسين

رسالة باريس

الرواية الفرنسية والحرب

اذا كان معظم الروائيين قد لاذوا بالصمت اثناء الاحتلال النازي لفرنسة ، وتركوا المجال للشعراء لان ينهضوا باعباء مهمة التعبير عن مقاومة ذلك الاحتلال ، فانهم من الناحية الاخرى لم يقوموا باي عمل من شأنه ان يثير انتباه الناس لما يريدون قوله . انهم ، اسوة بالمجتمع الفرنسي عموما ، تأثروا بتلك الحرب ، كما كانوا نافذي الصبر فيما يتعلق بالافصاح عن ارائهم . ومن خلال ماكتب عن الحرب ومعسكرات الاعتقال والمقاومة ، نستطيع ان نلاحظ هذه الكتابات ذات قيمة وثائقية اكثر منها ادبية .

وقد اكتشف الفرنسيون بصورة عامة اهوال معسكرات الاعتقال الهتلرية . وكان من الصعب عليهم اول الامر تصديق ما كان يروى عن تلك الفظائع الجماعية التي ارتكبت بحق الشعوب التي خضعت للاحتلال النازي . غيران الحقيقة مالبثت ان سطعت امام الجميع . واستطاع بعض الكتاب التعبير بصدق عن تلك الحقائق المفزعة من خلال معايشتهم تلك المآسي . ومن ابرزهم : انطون دي سانت اوكزبيري وديفيد روسو وروبرت انتيلم وجان كايرول .

انطون دي سان اوكزبيري :

لقد اثار اول عمل ادبي لهذا الطيار المدني ـ

ـ انتباه اندريه جيد الذي كتب مقدمة الكتاب الثاني لاوكزبيري الموسوم (قبلة المراسل) . وفي ٣١ تموز ١٩٤٤ تحطمت طائرته وسقطت في البحر قرب جزيرة كورسيكا . وكان ذلك اثناء تاسع مهمة له كطيار اثناء الحرب . عند وفاته كان قد حظي بقسط وافر من الشهرة ككاتب واخلاقي وضع عدة كتب منها (ريح ، رمال ، نجوم) ١٩٣٩ ، و(طيار حربي) ١٩٤٢ . حظيت اعماله باعجاب القراء لاسيما الشباب حيث اصبح يقرأ اكثر من اي كاتب معاصر آخر حتى كامو وسارتر أو مالرو .

وفي سنة ١٩٤٨ ، وعندما كانت شهرته اسطورية ، نشر رائعته (القلعة) . وهي عمل شعري اكثر منه رواية . وقد اوضح افكاره الفلسفية والميتافيزيقية الخاصة . يجد الشباب من القراء في اوكزبيري استاذا في اللغة واستاذا في حياته . وقد تداخلت في حياته تجربة غنية امتزجت كطيار مدني في السلم اثناء الحرب الاسبانية او كطيار في الحرب ضد الحرب .

وقد عبر في كتابه (ريح ، رمال ، نجوم) عن ارائه التي تتلخص بضرورة التضامن من اجل القضاء على البربرية الناهضة في اسبانيا ، والتي كان خطر انتشارها يهدد عموم اوروبة . وبالرغم من فلسفته الارستقراطية ، فان اوكزبيري وجد نفسه يناصر الجمهوريين .

وفي الولايات المتحدة ضم صوته الى مناصرة فرنسة المندحرة اثناء الحرب . لم تكن فرنسة بالنسبة له مجموعة من القادة السياسيين الفاسدين والطائشين الذين قادوا البلد الى هزيمة منكرة ، بل كدولة لها جذورها العميقة في الماضي السحيق .

كما آمن بان فرنسة هي البلد الذي سينهض يوما ويستعيد الامجاد الغابرة وكان يؤمن بان السبيل الى ذلك هو الاهتمام بالتراث العريق لفرنسة وعدم الالتفات الى ابواق الدعاية المأجورة . كما آمن بالطبيعة البشرية والقيم الخالدة . وحنينه الى فرنسة الضائعة يرافقه حنين آخر لكل المجتمعات القديمة . اذ يتخيل روايته (القلعة) مملكة في الصحراء يحكمها ملك ذو صلاحيات مطلقة . وهو يبدو قائدا مرة وفيلسوفا اخرى ومشرعا يحكم امة من المحاربين والفنانين ثالثة . وهذا حلم بعيد عن حدود الواقعية لعصرنا الراهن ، كما انه بعيد عن التاريخ . اذ يجب قياس الحضارة بالاستناد الى صلتها بالانسان نفسه .

× ×

ديفيد روسو :

اطلق سراح ديفيد روسو بعد ان مكث في معسكرات الاعتقال بتهمة الانتماء الى تنظيمات المقاومة المسلحة ضد الاحتلال . واول شيء قام به هو نشر كتابه (معسكر الاعتقال) في ١٩٤٦ . وبالرغم من صعوبة اعتبار الكتاب رواية بالمفهوم الحقيقي للرواية ، فان الكاتب يوظف اساليب روائية بطريقة فائقة . وعنوان الكتاب يوضح قصد الكاتب ، الا وهو وصف عالم معزول تماما عن كل ما يحيط به . وفي محاولته تقديم شهادة واقعية من جهة واختراق طوق حدود العمل الوثائقي البحت ، فان الكاتب يتجاهل اساليب الوصف التقليدية . انه بدلا من ذلك ينتقل بنا وبصورة مباشرة الى عالم الحقيقة المذهلة والمريرة التي تذكرنا بعالم (جاري) او (كافكا) . الناس والاشياء تأخذ ابعادا جديدة . وهذا الاسلوب في فهم الحقيقة التي لا تقبل الجدل ، يتضمن شكلا من اشكال الخلق والمؤلف يبدو في وضع استطاع فيه ان يسيطر وبشكل تام على موضوعة بحيث افلح في نقله الى ماوراء حدود الحدث الاعتيادي وعمل على سبر غور مضامينه الاخلاقية والسوسيولوجية والماوراطبيعية . معسكر الاعتقال يصبح في الواقع تطويرا لنموذج معين من المجتمع . وهو يشكل بذلك نمواسرطانيا رهيبا .

اما في كتابه التالي (صباحات موتنا) فيبدو روسو مهتما اكثر من السابق بقضية التكامل بين تجربته الخاصة والتجربة الجماعية التاريخية . ويذكرنا هذا العمل باعمدة الحكمة السبعة للورنس .

يمثل هذان العملان وحدة منسجمة بين العالم الخاص والعام ، حيث تتواجه الحقيقتان وتتوازنان ومن ثم توضح احداهما الاخرى . وروسو لا يقتصر على وصف عالم معسكر الاعتقال وقوانينه ، بل انه يغور في اعماق الضمير حيث يولد الفعل والسلوك . وهو يظهر الرجال واعضاء الغستابو او السجناء الذين حتى وان كانت ثمة رابطة مشتركة تجمعهم ، يعيشون بطرائق مختلفة عن الظلال . ويظهر روسو مدى انجذابه بالرواية من خلال اختياره للاسلوب . انه لا يتحدث عما رآه وشهده فحسب ، بل هو يعيد بناء مجمل الظاهرة من خلال المظاهر الخاصة لمعايشته لها . فهو عندما يبدو مرة موسوعيا وتعليميا ، عالم له معرفته الواسعة بموضوعه كفنان في اختياره للعناصر التي يتشكل منها عمله ، ومرة روائي في قدرته

على نفخ الروح في شخصياته فانه يستخدم نفس الاسلوب الذي طوره دوس باسوس في (ممر مانهاتن). عمله سيمفونية ذات موضوعات، وقفات، افكار مكرره، خلاصات، ومقطوعات واضحة ذات قيمة بحد ذاتها من جهة وكأجزاء من ناحية اخرى.

ونحن ندخل في عالم حقيقة غير معروفة لنا. يبدو معها كل شيء غريبا. المشهد الاول الذي يفاجئنا هو منظر الجثث المصلوبة ويلي هذا المشهد مباشرة منظر ترحيل السجناء من فرنسة الى المانية. وهو يسبق زمنيا منظر الصلب بطبيعة الحال. وهكذا يحطم الكاتب الاساليب التقليدية في كتابة السير الذاتية والروايات. ووصف الايحاءات الطوعية والفردية للسجناء الاثنى عشر عند وضع الحبال حول رقابهم يوضح حقيقة ساطعة وهي فشل النظام القائم.

يسهب روسو في تحليل هذا النظام ويحاول اكتشاف اي معنى فيه. ويوضح لنا انه بالرغم من قيام هذا النظام على العبودية والجوع والقتل فان قاعدته الحقيقية تكمن في الفساد الذي لا يفسح الا مجالا ضيقا جدا لممارسة الاخلاق التقليدية. فبالنسبة للسجناء الذين يمنحهم النازيون الهدية المسمومة المتمثلة بالادارة الذاتية والتي يقع على عاتقها اختيار من يرسل الى الشنق، فان المشكلة لا تتمثل بالمساومة او الرفض. لان الرفض معناه الموت. انهم يقبلون النظام وفي نفس الوقت يسعون الى الاحتفاظ بالقيم التي تمنح حياتهم معنىً. والمسألة بالنسبة لهم ليست مسألة تضحية، بل احتفاظ بالذات بحيث ان مثالية التحرير الاجتماعي التي يجسدونها يمكن الاحتفاظ بها وابقاؤها، حتى في أسوأ الحالات، ضمانا للمستقبل.

يجب الابقاء على حياة افضل السجناء. ولكن من يقرر أفضلية هؤلاء السجناء؟ القرار الذي تتخذه الجمعية السرية، التي تحظى قراراتها بموافقة السجناء السياسيين هؤلاء، هو قرار طوعي. وتقع على عاتق قادة هذه الجمعية مسألة اختيار من سيتم شنقه من بين الرفاق. البعض يرفض القرار وينتحر، اذ ان الضحية بالنسبة لهم وضيعة تماما كالجلاد. والدرس الوحيد الذي يمكن استخلاصه من هذه المعسكرات هو ان الجميع تواجههم نفس المصيبة. وبسبب هذا الاسلوب في الاختيار، المبني اساساً على منطق رهيب، فان «الاقوياء» يبقون على قيد الحياة ليشهدوا انهيار النظام. وعلى الرغم من كل الممارسات التي ترمي الى الحط من قدر الانسان، فان هذا الانسان يرفض هذه الممارسات كلية ومن خلال ايمانه بالله وبتقدم الانسانية يبقى على قيد الحياة لينتصر اخيرا. وروسويبني هنا ان اليأس مستحيل بالنسبة للانسان الذي ينظر فيها وراء حياته الخاصة.

روبرت أنتيلم:

لقد عبر روبرت انتيلم عن الرفض الجوهري لتجريد الانسان من انسانيته والاعلان الصامت والعنيد للانسانية وذلك في روايته (النمط الانساني) في (١٩٤٧) ويتجنب هذا الروائي، على العكس من روسو، التفسير التاريخي او السوسيولوجي. كما يتأتى عن توظيف مشاهد الرعب في تحقيق اهداف جمالية. وهو ايضا يتجنب سرد تجاربه. فيقدم لنا احد المرحلين وقد تعرض للجوع والبرد والضرب والقهر البدني والمعنوي. اما الشخص الثاني الذي يشبه الاول، فانه يقوم بمهمة تأمل هذه الاحداث. ولايتطلب هذا البناء الروائي استخدام شخصية مزدوجة بل اسلوب الغريب بالمعنى البريختي. حيث يتم نقلنا فيها وراء اي شرح او توضيح يؤثر علينا بشكل غير مباشر.

قوات هتلر الخاصة تنكر على اي انسان استقلاليته اما كجنس او كظاهرة تاريخية. الا ان عنفها ليس عدميا بالمرة. ولكن في الوقت الذي تعتقد فيه هذه القوات انها قد احرزت انتصارها، تكون قد منيت بهزيمة ساحقة في الواقع. ان انكار الطبيعة الانسانية يحفز ادعاءً حياتنا يقضي بالانتماء الى الجنس البشري.

وهذا الادعاء غير اخلاقي كما انه غير ميتافيزيقي. ولكنه يمتلك بساطة وسرعة المطلق.

جان كايرول:

لم يكتب جان كيرول وصفا لحياته في معسكر الاعتقال. بل انه ابدع رواية شاعرية كان قد بدأها قبل الحرب في الواقع. وهذه الرواية تنبعث عن رؤية تنقلب فيها المشاعر والافكار والاراء.

معسكرات الاعتقال بالنسبة للروائي ليست خطأ تاريخيا. بل صورة لوضع الانسان في الارض في اعنف اشكالها. وضع في منتهى التعاسة لابد للمرء ان يخوض تجربته باعتباره حالة تسبق الخلاص.

وروايته هذه (حب الاخرين) نموذج لادب قادم من وراء الامزجة. ارماند، المتحدث باسم الروائي، متشرد في حياته ومشاعره وهو يعيش كظل ليست له حقيقة اكثر من حقيقة الخيال. وهو يتشبث بالاخرين. وهو ضعيف جدا بحيث يعجز عن تمييز مشاعره الخاصة. ويموت في الحياة غريباً. لا شيء يثير اهتمامه ... كما انه عاجز عن الدخول الى التاريخ.

وهذه الفكرة تستحوذ على رؤية المؤلف وبعدة اشكال في عدد آخر من الروايات.

ففي (الليل) ١٩٤٩ نجد امرأة تبني حلما من الحب يتركها لتبقى وحيدة في وضع اسوأ من السابق.

شخصيات الروائي تعطي انطباعا بانها عاجزة عن توطيد أنفسها في العالم الواقعي. انها تطفو فوق ذلك العالم في حلم من بنات افكارها، ويبدو لنا ان المواجهة بين الروائي وظاهرة معسكر الاعتقال، تبدو اكثر من كونها فرصة في حياته. هذه الظاهرة اصبحت ملهمته ولب موهبته.

ويبدو ان الحرب ـ خاصة معارك ١٩٣٩ ـ ١٩٤٠ التقهقر النهائي ـ لم تلهم اية اعمال يمكن مقارنتها باعمال هنري باربوس وموريس بينغيو ورولاند دورجيليه. فقدتم كل شيء بسرعة وساهم جزء صغير من الجيش الفرنسي في تلك المعارك. وكان من جراء ذلك ظهور ادب المقاومة.

محمد درويش

غوغول والارواح الميتة

: ديفيد ماجر شاك

لم يعد تناول رائعة نيكولاي غوغول الكبرى (الارواح الميتة) صعباً على المؤرخ الأدبي وذلك لكثرة ماكتب عنها أثناء حياة المؤلف وبعدها.

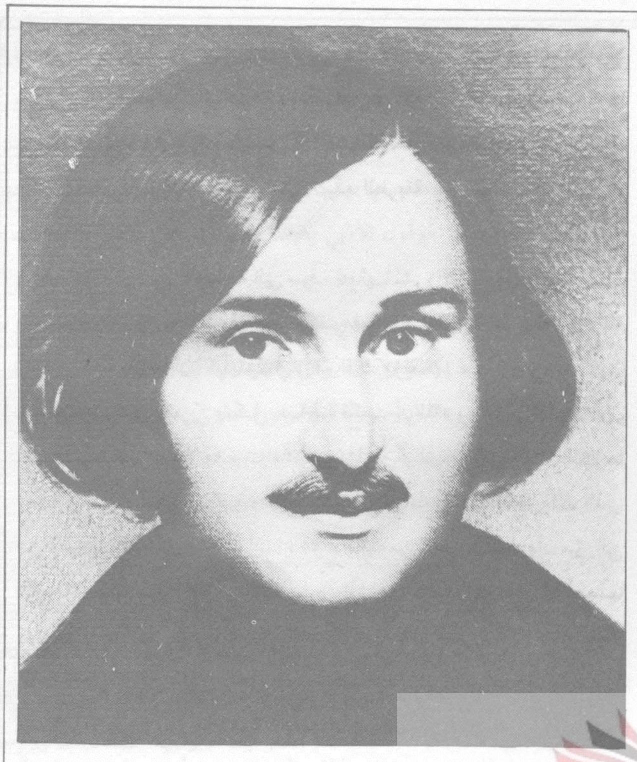
لقد كانت المعصية النهائية التي تغلبت على القصة ومؤلفها والتي ربما زودتنا بأكثر المسائل لغزاً للتاريخ الأدبي بطرحها سؤالاً أساسياً ينطوي على إشراك حياة المؤلف الشخصية في عمله.. وأبعاد نظرة الأديب المبدع إلى الحياة.. وهل تستطيع التأثير على حياة أبطاله دون أن تؤدي الى الجنون والأنتحار كما حصل لغوغول؟

لقد إستغرقت كتابة القسم الاول من (الارواح الميتة) وقتاً طويلاً يقارب الثمانية أعوام (١٨٣٤ - ١٨٤٢) أما القسم الثاني الذي يمكن تسميته بـ«سيء الصيت» فقد إستغرق وقتاً أطول قارب العشر سنوات (١٨٢٤ - ١٨٥٢) ولم يبدأ غوغول على الأطلاق كتابة القسم الثالث الذي قال عنه: «إن فكرته تكاد تتوج صرح أدبه الرفيع، ذلك بتحويل الرذيلة إلى فضيلة.»

كان موضوع قصة (الارواح الميتة) هومن إقتراح الروائي الكبير الكسندر بوشكين كما كتب غوغول في إعترافاته (إعترافات مؤلف) قائلاً: «قدم لي بوشكين موضوعه الخاص الذي كان يرغب في تقديمه بصورة شعرية - على حد قوله - ولم يمنحه لأحد غيري على الأطلاق فكان موضوع الأرواح الميتة» وأن ماتجدر الأشارة إليه هو أن غوغول قد بدأ بكتابة القصة أواخر سنة ١٨٣٤ وكان قبل مغادرته روسيا في حزيران ١٨٣٦ قد قرأ - كما ذكر مؤخراً في إحدى رسائله الخاصة بالارواح الميتة - الفصول الأولى الى بوشكين؛

العمل في القصة في حزيران بدأ عام ١٨٣٦ في سويسرا وبعدها في باريس بين تشرين الثاني من عام ١٨٣٦ وشباط من عام ١٨٣٧. كان غوغول قد أنجز معظم عمل الأرواح الميتة في مدينة روما في فصلي الخريف والشتاء من عام ١٨٣٧ والنصف الأول من عام ١٨٣٨. وصف غوغول لبعض أصدقائه في موسكو الظروف التي كتب فيها أجزاء من قصته:

«هذه نوعية الأحداث التي تحدث لي: كنت مسافراً في يوم من أيام تموز بين المدينتين الصغيرتين «كنزانو» و«ألبانو» وفي منتصف الطريق حيث توجد بينهما حانة صغيرة وبائسة تقع على تل صغير وهناك طاولة بليارد في الصالون الرئيسي الذي ضم جمهوراً من الناس يتكلمون بلغات مختلفة دون توقف فامتزجت بأصوات كرات البليارد التي لم تتوقف هي الأخرى. كنت في ذلك الوقت أكتب المجلد الأول من (الأرواح الميتة) ولم أفارق المخطوطات على الأطلاق. دون معرفة السبب. لكنني شعرت برغبة في الكتابة منذ لحظة دخولي الحانة.. طلبت طاولة صغيرة وضعت في ركن من الصالون، عندما جلست وأخرجت



مخطوطاتي وبالرغم من الضجيج ودخان السجائر وخطوات الخدم حين يجيئون ويذهبون والضوضاء وإصطدام كرات البليارد والجو الخانق فقدت شعوري كلياً بالعالم المحيط بي وكتبت فصلاً كاملاً بدون أن أتحرك في مكاني. وأعتبر هذا الفصل أكثر إلهاماً من القصة بكاملها. وفي الحقيقة أني لم أكتب بمثل هذا الأيحاء».

ومما يبعث على الأسف أن غوغول لم يبح أبداً بأي فصل إنما من المحتمل أن يكون الفصل السادس الذي يصف فيه زيارة «جيجكوف» إلى البخيل «بلوشكين». كان من تقرير تركه «بافل أننكوف» المؤرخ الأدبي وكاتب المذكرات والذي كان ناسخاً لغوغول في روما عندما راجع رائعته في عام ١٨٤١، كان ذلك الفصل الذي أملاه غوغول بأبتهاج خاص وإيماءات الفخر والهيبة تصاحب إملاءه يكتب «أننكوف» قائلاً:

«في نهاية هذا الفصل الذي يلفت الأنظار كنت مسروراً وعندما وضعت القلم على المنضدة قلت بصراحة: أعتقد يانيكولاي فاسيليفلج أن هذا الفصل عمل واقعي لعبقري. مسك غوغول المخطوطات بيده وقال بصوت رفيع خافت يصعب سماعه: صدقني أن الفصول الأخرى ليست بأبشع منه. ولكنه رفع صوته بنفس اللحظة وإستمر متكلماً: هل تعرف أن لدينا متسعاً من الوقت حتى وقت الغذاء فتعال نتجول لمشاهدة حديقة «سالوست» التي لم ترها لحد الآن وربما نطرق في الوقت نفسه باب «فيلا ليد وفيكسي». ومن معالم وجهه المبتهج وإقتراحه يستطيع المرء أن يتصور الأنطباع الذي ترك أثره فيّ أثناء الأملاء والذي أعطاه سروراً عظيماً. وهذا الأنطباع قد ظهر أكثر وضوحاً عندما كنا نتجول في الشارع. لقد جلب غوغول معه مظلة ليستعملها في حالة هطول المطر وحال

إنعطـافنـا نحـو اليسار من محلة «برباريني» دخلنا في زقاق خالٍ من الناس إنفجر غوغول يغني أغنية يوكرانية مرحة وبدأ يرقص في الزقاق واخذ يدور المظلة فوق رأسـه بحيويـة وفي ظرف دقيقتين إنطلقت المظلة تاركـة مقبضهـا بيـد غوغول فألتقطها بسرعة وإستمر في الرقص. بهذه الطريقة عبر غوغول عن شعوره بالرضا.»

لم يشـك غوغـول بالضجـة التي سوف يحدثهـا نشر (الأرواح الميتة) في روسيا. وبتقـدم عمله بالارواح الميتـة أخـذ موضـوعهـا يظهـر أكثـر فأكثر فخامة وعظمة أفكاره. أخذ يكتبها أولاً كما يقول في (إعترافات مؤلف): «. . . بدون أن أكون مخططاً محدوداً في فكـريٍ وبكـل بسـاطـة فكرت أن المشروع الهزلي الذي يحاول جيجكـوف تنفيـذه ـ ألا وهـو شراء الأقنـان الميتـة أو الأرواح التي لاتزال أسماؤها مدونة في سجل النفوس المدني والتي لايزال من المستطاع رهنها كعقار ذلك الذي من الطبيعي أن يؤدي بي الى إبتداع أنواع كاملة من الشخصيات، وأن ميلي إلى الضحك بذاته سوف يخلق عدداً كبيراً من المشاهد الهزلية والتي أنوي أن أطعمها بمشـاهـد حركيـة. ولكن عنـد كل خطـوة أقف سائلاً نفسي تساؤلات عديدة: لماذا؟ لأجل من كل هذا؟ مالذي يعمله أحدنا عندما تبرز مثل هذه التساؤلات؟ وهــل نتخلص منهـا؟ حاولت أن أعمـل هذا ولكنني وجـدت أنـه من المستحيـل التخلص منهـا. . . رأيت بوضوح أنني لا أستطيع بعد الآن الأستمرار في الكتابة بدون خطة واضحة ومحددة والتي يجب أولاً أن أوضح لنفسي غرض عملي. **وفائدته وضرورته المطلقتين والنتيجة التي سيكون لها المؤلف نفسه حباً أصيلاً وقوياً. .»**

إذن يظهـر واضحـاً جليـاً بأنه بينما كانت تصوراته الخلاقة تمسكه تحت سحرها لن يقلق غوغـول حول الهـدف النهـائي لرائعتـه ولكن عندما غادره الأيحاء الذي كثـيراً مايحـدث وخـاصـةً أثناء عمله بالقسم الأخير منها وتراوده هذه التساؤلات بكثـرة على شكـل أحـلام مروعـة وبأصـرار. حاول التخلص من هذه الأحـلام المروعة عن طريق السفر إلى أنحاء أوربا كافة وصار يعتبر الطريق البري المفتوح علاجـاً لجميـع أفكاره الشريرة. ولكن لم تفارقه أبداً ولو لحظة واحدة فكرة الهدف النهائي لعمله. بعد ثلاثة أسابيع من مغادرته روسيا عام ١٨٣٦ كتب غوغول الى الشاعر «زوكوفسكي» مايلي:

«أقسم بأنني سوف أعمـل شيئـاً مالا يستطيـع أي رجـل عادي القيام به. إنني أشعر بقوة عظيمة في روحي. . .» ويكتب مرة أخرى من سويسرا إلى الشاعر «زوكوفسكي» مصرحاً عن الارواح الميتة:

«لـو قمت بهذا العمـل كما يجب أن يكـون ـ آه ـ يالـه من عمل هائل! ياله من موضـوع أصيـل! يالـه من جمهـور متغاير الأجسام! سوف تظهر فيه كل روسيا. سوف يكون أول شيء محترم قد كتبته. سوف تجعل أسمي مشهوراً.»

ولكن سرعان ماظهرت الحقيقة بأنها لن ترضي غوغول لأبراز كل روسيا بيد أن إعتقـاده قد إزداد أكثـر فأكثـر بأن رسـالتـه المسيحيـة هي لأنقاذ روسيا وبدأ يعتبر الأرواح الميتة هي الوسيلة التي أعطتها له الأرادة الألهية لأنجاز هذه المهمة ثم كتب من روما سنة ١٨٤١ إلى صديق حميم في موسكو:

«إنني أرى بوضـوح تام إرادة الله المقـدسة وأن مثل هذه الأفكار لن تكون من وحي البشر وأن الأنسان لن يفكر بمثل هذا الموضوع.»

يحتـوي القسم الأول من الأرواح الميتـة على تنبيهـات جاهزة عن كيفية تأمل غوغول إزاء ما أنجزه من رسالته المقدسة لأنقاذ روسيا. وكما صرح غوغول في نهاية القسم الأول من رائعتـه بأنـه شعـر من الطبيعي أن روسيا نفسها تنظر إليه بعيون مملوءة بالتوقعات وأن هناك علاقة تكتنف أسراراً بينه وبين روسيا وبأطالة التفكير في مصـير الأنسـانية بصورة عامة وبشعب روسيا بصورة خاصة فقد لازمته الحيرة عن عادة الأنسان الشريرة من الضياع عن الطريق المفتوح أمامه بسعة والذي إذا إتبعـه سوف يوصله إلى قصـر فخم ملائم لمعيشة إمبراطور وبين تحبيذه بديلاً عن ذلـك بأتبـاع جميـع أنواع الآمال الخادعة المؤدية إلى الهاوية ومن ثم يسأل غوغول نفسه برعب:

«ماهو الطريق الصحيح؟ ماهو المخرج؟ والذي لايزال أكثر لغزاً هو الطريق المدهش الـذي يضحـك هازئاً كل جيل جديد على أخطاء الأسلاف وفي النهاية يتبع طريقاً تؤدي إلى الهاوية نفسها.»

إذن تأمل غوغول بكشف المادة الغامضة التي يعتقد بأنها مدفونة بعمق في روح الجنس السـلافي وبـواسطة تقديم شخصيات جبارة في رائعته وجعلها تتبع مسلكاً فخـماً غنـائياً والذي سيجعلها توسع أفقها كما توقف «الترويكا» من السير بسرعة جنـونيـة إلى مكـان مجهـول لايعـرفـه أحد فيما إذا كان ينقذ روسيا من الحالة التي وجـدت فيهـا نفسها. كان هذا الأمل نفسه هو الآمال الخادعة التي أدت بغوغول الى الهـاويـة التي في النهـاية قد طوح بنفسه فيها. ومع ذلك وفي وقت نشر القسم الأول من الأرواح الميتة ومن الطبيعي كان غوغول قد آمن فيها حتى آخر لحظة، وبرغم ذلك كان متأخراً جداً لأعادة تكوين القسم الأول من الرائعة وفقاً لأحلامه الوهمية.

لو كان أي شيء قادراً لأنزال غوغول إلى الأرض من السماء التي يظهر أنه قد ضاع فيهـا باحثـاً عما يعتـبره «لغـز بقـائـه». لقـد كانت مجابهتـه عنيفة مع رقيب المطبـوعـات الـذي كان على غوغول الحصول منه على رخصة نشر القسم الأول من رائعته. كان غوغول كالمعتاد في ضائقة مالية عسيرة وأي تأخير في نشر الأرواح الميتـة سيـؤدي به إلى الكـارثـة. وبعـد رجوعه إلى موسكو مباشرةً من إيطاليا في كانـون الثـاني عام ١٨٤٢ أرسـل قصتـه إلى رقيب المطبوعات الذي رفضها على أساس عنوانها: الأرواح الميتة. يرينا هذا العنوان الذي كما عبر عنه أحد المطلعين من رقبـاء المطبـوعـات بأن غوغـول قد شهـر سلاحـه ضد الخلود. وهكذا أرسل غوغـول مخطـوط قصتـه الى رقيب المطبوعات في مدينة بيتر سبرغ الذي إعترض حالاً على عنوان القصة الهجائي اللاذع «قصة كابتن كوبيكن». فأضطر غوغول لمراجعـة القصـة بصورة شاملة لكي يضع اللوم لسوء حظه على «كوبيكن» وليس على عاتق السلطات إذ أن رقيب المطبـوعـات في بيتر سبرغ قد أصر على تبديل عنـوان القصـة إلى «مغـامـرات جيجكـوف» والذي حاز على موافقة غوغول. أن

القصة أو الشعر، كما يحلو لغوغول أن يدعوها ويستعمل كلمة الشعر في الحس الملحمي النثري، قد نشرت في الثاني من حزيران عام ١٨٤٢. وبالرغم من الأستقبال الحماسي للقصة كما توقع غوغول إلا أنه لم يكن نفسه في الخصوص متأثراً بنجاحها. لكنه إعتبرها كما كتب الصديق، بأنها مقدمة كالحة للملحمة شعرية عظيمة والتي تكون لها شكلاً في تفكيري والتي في الأخير ستحل لغز وجودي. كتب بعد ثلاثة أسابيع من نشر قصته إلى الشاعر «زوكوفسكي» قائلاً:

«لقد راجعتها بصورة شاملة منذ الوقت الذي قرأت لك الفصول الأولى ولكنني لا أستطيع الشعور بأنها غير مهمة عندما تقارن مع الأقسام الأخرى التي ستتبعها.»

وفي القسم الثاني كما ينوه في نهاية القسم الأول يقول:

«سوف يفتتن الناس بصوت أوتار أخرى لن تلمس لحد الآن ويلقي نظرة على الثراء غير المعلن للروح الروسية لرجل موهوب بشجاعة إلهية أو لفتاة روسية مدهشة... تملك كل الجمال المدهش لروح إمرأة تطفح بالمواهب الكريمة والتضحية النفسية. وكل الرجال الطاهرين الأفاضل من القوميات الأخرى سوف يبدون أمواتاً بجانبهم مثل كتاب ميت بجانب كلمة حية. وسوف تعلو العواطف الروسية... وكل شخص سيري مدى عمق ماهو رغى على سطح طبيعة الأمم الأخرى قد غطس إلى أعماق الطبيعة السلاقية...»

أن صعوبات تشييد هذا «القصر ذي الأبعاد الهائلة» الذي يجب أن يقطنه «الثراء غير المعلن للروح الروسية» قد أصبحت جلية عند غوغول حال جلوسه للكتابة القسم الثاني من الأرواح الميتة في إيطاليا بعد مغادرته لروسيا مرةً أخرى في الرابع من حزيران عام ١٨٤٢. كتب غوغول بعدئذ في «إعترافات مؤلف» قائلاً:

«جلست لأكتب ولم أستطع أن أنتج شيئاً ما. أن جهودي كلها تقريباً على الدوام قد أسفرت عن مرض ومعاناة وفي الأخير أصبت بنوبات جعلتني أترك العمل لفترة طويلة.»

قرر غوغول قبل إستطاعته الأستمرار بعمله بالقصة أن يحفز الأنبعاث الروحي لمحتال مثل جيجكوف وأن يجتاز هو بنفسه إنبعاثاً روحياً. ولكن الوضع الصارم من الصلاة والصيام الذي فرضه على نفسه قد إستنزف صحته وبالطبع عرقل تقدم العمل بالقصة «صرح غوغول جواباً على تساؤلات أصدقائه بأن موضوع الأرواح الميتة ليس له أية صلة بوصف الحياة الروسية الريفية أو لقلة من الأقطاعيين المقززي النفوس. وإستطرد غوغول بمسحة تنبؤية والتي أخذ يستعملها أكثر فأكثر في مراسلاته:

«إنها في الوقت الحاضر سر والذي لم يحزره أحد من قرائي لحد الآن والذي يجب أن يكشف عنه فجأة ولأندهاش كل واحد في المجلدات التالية...»

وبالرغم من عدم مقدرته على كشف هذا السر الذي قد ساقه إلى حالة إنهيار عصبي في بداية كانون الثاني عام ١٨٤٥. وفي نهاية شهر جزيران حرق كل ماكتبه من المجلد الثاني من الأرواح الميتة. وفي السنوات السبع القادمة كان إستئنافه للعمل بالقسم الثاني من الأرواح مجهداً ومؤلماً. كان يبدو له أنه يسحب الكلمات بصعوبة بالغة كما لو كان يجرها جراً بكماشة كما شكا لصديق. وفي الأخير تم إنجاز القسم الثاني وقرأ منه لأصدقائه فصولاً مختلفة. ومن سوء الحظ وقع غوغول تحت تأثير شخص متعصب دينياً، راهب غامض الأراء إلى أقصى الحدود، والذي إعتبر عمل غوغول الأدبي بغيضاً وممقوتاً في عين الله. أن الراهب هو الأب.

«كونستنتينوفسكي» الذي طلب الى غوغول أن يتلف المجلد الثاني من الأرواح الميتة وأن يكفر عن ذنبه بكتابة المجلد الأول بدخوله وإعتكافه في دير. وبعد نزاع نفسي هائل ومروع قرر غوغول تطبيق رغبات الأب ماثيو وأحرق القسم الثاني من القصة بكامله في ليلة ٢٤ شباط ١٨٥٢. ومن ثم لزم فراشه ورفض الطعام وتوفي في الخامس من مارت عام ١٨٥٢م.

ومع كل ذلك فأن كل ماتبقى من المجلد الثاني من (الأرواح الميتة) هو أجزاء مختلفة لأربعة فصول وجزء منها يبدو أنه الفصل الأخير. عثر على هذه الأجزاء بعد موت غوغول ويظهر أنها ترجع إلى مسودة مبكرة للقصة. كان بالأمكان إستنتاج فكرة تشبه ماهية الفصول الأولى من القسم الثاني الكامل من تقرير تركه «ليو ارنولدي» الذي هو أخ «الأكسندر اسمر نوف»؛ وصيفة الملكة سابقا وزوجة موظف روسي كبير واحد الأصدقاء المقربين جدا من غوغول. كان «أرنولدي» حاضرا احدى قراءات غوغول في بيت أخته الريفي. كتب «آرنولدي» في مذكراته قائلا: «إن الفصل الأول من القسم الثاني من الأرواح الميتة قد إنتهى بضحكة عالية من الجنرال «بترشجيف» يحتوي الفصل الثاني على وصف يوم في بيت الجنرال الريفي. بقي جيجكوف لتناول الغذاء حيث كان معه بالأضافة إلى يلنكا، شخصان آخران - إمرأة إنكليزية هادئة مربية يلنكا وسيد برتغالي. لم يحدث أي حدث يذكر أثناء تناول الغذاء. لازم الجنرال رواية النكات، أكل جيجكوف بنهم كبير. كانت يلنكا تظهر حزينة ومستغرقة بالتفكير وتنمو الحيوية في وجهها فقط عند ذكر إسم «تنتيتنكوف». وبعد الأنتهاء من تناول الغذاء لعب الجنرال شوط شطرنج مع السيد البرتغالي ومن ثم شوطا أخر مع «جيجكوف» الذي أرانا دهاءه المعتاد أولا بجعل اللعبة صعبة جدا للجنرال ومن ثم سمح لنفسه بأن يخسر الشوط. وسر الجنرال لخسارة منازل قوي فدعا جيجكوف لزيارته مرة أخرى برفقة «نتيتنكوف». وعند رجوعه إلى مقاطعة تنتيتنكوف أخبر «جيجكوف» الرجل الشاب بأن يلنكا تبدو أنها من نصيبه وأن الجنرال متأسف جدا لأهانته وينوي أن يزوره ويعتذر عن فظاظته.

ومع ذلك كان تنيتنكوف مسرورا لفرصة لقاء يلنكا مرة أخرى فأصر على زيارة الجنرال بنفسه وتصفية الأمور معه. إستحسن «جيجكوف» قرار «تنتيتنكوف» وإعترف له بانه بمحاولته التوفيق بينه وبين الجنرال قد أخبر الأخير بأن تنتيتنكوف كان يكتب تأريخ الجنرالات الذين شاركوا في حملة ١٨١٢. والتمس «جيجكوف» من تنتيتنكوف عدم إنكار القصة التي إصطنعها إرتجالاً وبحسن نية. وتلاه وصف وصول تنتيتنكوف بصحبة جيجكوف لبيت الجنرال

الـريفي ولقـاء تنتيتنكـوف مع الجنـرال ويلنكـا . وحسب قول «آرنـولـدي» كان وصف وليمـة الغـذاء الـذي قرأه كان أحسن أجـزاء المجلد الثـاني . ومن خلال مجرى الحـديث إستأنف الجنـرال الحديث عن الكتاب الذي يزعم أن تنتيتنكوف يكتبـه من أجـل أن يتجنب إخـزاء جيجكوف نطق تنتيتنكوف بأطراء المدح على روسيـا التي أكـد على الحاجـة لوحـدة جميع طبقـات الشعب في مشـاعر الحب لوطنهم، المشاعر التي أبدوها بمثل الطريقة التي لفتت النظر أثناء حرب ١٨١٢ .

أحـدث كلام تنتيتنكـوف أثـراً عميقـاً في نفس «بيـترشجيف» حيث جعله ينسى الحقـد الـذي حمله عليه، وأما من جانب يلنكا فأنها قد أعجبت بدرجة عالية الى حد العبـادة بتنتيتنكـوف الشـاب وقـررت حالاً المـوافقة على الزواج منه، وبعد زيـارة قبر والـدتهـا ذهبت لزيـارة والـدها والطلب منه على الموافقة بزواجها من تنتيتنكـوف . وبعـد التظـاهـر بالأحتشام لفـترة من الزمن وافق الجنرال، وحال سماعه بالموافقة سر سروراً عظيماً وترك تنتيتنكوف خطيبته يلنكا لحظة وهرول إلى الحديقة، كما يكتب «آرنولدي» حيث طلب أن يترك لوحده لأن شعوره بالسعادة العالية يكاد يخنقه . وهنا يستطرد «آرنولدي» قائلاً : بأن غوغول كان له صفحتان غنـائيتـان مدهشتـان . في منتصف نهار صيفي حار يجلس تنتيتنكـوف لوحـده في الحديقة ذات الظل الكثيف والحر الخانق والسكون العميق المحيط به . كان جمال الحـديقـة قد رسم بريشة رسام عبقري عظيم، كل غصن من أغصان الأشجار، الحرارة اللاهبة، الجراد بين الحشائش الطويلة وكافة الحشرات وأخيراً مايشعر به تنتيتنكوف نفسه، سعادة وفي الحب وتجاوب لحبه . يكتب «آرنولدي» قائلاً :

«أتـذكـر جيـداً بأن هذا الـوصف كان قويـاً مملوءاً بالألوان والشعر حيث أنها أبهرت أنفاسي . إنفجر تنتيتنكوف باكياً من شدة الفرح، وفي هذه اللحظة ظهر جيجكـوف في الحـديقة وإستغل حالة تنتيتنكوف المهتاج إلى أبعد الحدود ورغبته المعلنـة لمساعدة الرجل الذي كان الأداة التي أدت إلى خطوبته من يلنكا، شرع بأخبـاره قصـة عمـه المزعوم والذي يطلب من جيجكوف أن يبرهن له أنه يمتلك ثلاثمائة من الأقنان قبل أن يجعله وريثاً له . لأي غرض تريد أرواحاً ميتة؟ تساءل تنتيتنكـوف فأنـا مستعـد أن أعطيك ثلاثمائة من الأرواح الحية وتستطيع أن تقدم صك الشراء لعمك ومن بعده سوف تتلفه . نظر جيجكوف إليه بدهشة وتساءل الأتخـاف من إحتمـال خيـانتي لك . . ولكن تنتيتنكـوف لن يدعـه ينهي كلامـه، وهتف قائلاً : هل أشك فيك وأنا مطلوب لك بأكثر من حياتي؟ وعلى هذا تعانقا وقبـل جيجكـوف عرض تنتيتنكـوف بأبتهـاج . في اليـوم التـالي إستشـار الجنرال بيترسجف ـ الذي لم يكن متأكداً من رد فعل أقربائه الأستقراطيين لأخبار خطبة يلنكـا من إقطـاعي فقير نسبياً ـ جيجكوف الذي عرض مساعدته في الموضوع بزيارة الأقرباء لنقل الخبر إليهم بأحسن الطرق الدبلوماسية . »

هذا جميـع مااستطـاع «آرنولدي» أن يتذكره عن قراءات غوغول ولكن أخبرته أخته، التي قرأ لها غوغول تسعة فصول من القسم الثاني، عن شخصية أخرى في القصة وهي أمرأة مجتمع متحررة يبلغ عمرها ٣٥ عاماً والتي قضت شبابها موظفة في المحكمـة في بيـتر سبرغ وكـذلـك العمل خارج الوطن، ومثل «يلا تونوف» في الأجـزاء البـاقيـة من القسم الثـاني فأنهـا قد سئمت الحيـاة . أن الأثنـين إلتقيا في المنـاطق الـريفيـة وإن لقـاءاتهـا تظهر محظوظة جداً لكلاهما . بقي كلاهما متعلقاً بالآخـر وإعتـبرا هذا الشعـور كأنه حب بينهما ولكن سعادتهما دامت لفترة قصيرة فقط لأنهما أدركا حالاً أنه لن تكون هناك مسألة حب حقيقية بينهما وأنهما في الواقع غير قادرين أن يحبـا بعـد الآن وأصبحـا أكثـر مللاً من الحيـاة مما عليه في أي وقت مضى . ربما ساعدت هذه الأحداث القليلة لسد الثغرة بين الفصول الأربعة من القسم الثـاني ولكن كما يروي «آرنـولـدي» فأنهـا لم تكن كثـيرة . في الحقيقة ليس هنـاك محكم نهائي للمجلد الثـاني الكـامل من الأرواح الميتة يمكن الأعتماد على ماإنحـدر إلينـا منه . أن «كوستنجوكلو» . الملاك الذي يعتبر نفسه مثالياً، والمقاول الحكومي «موزوف» الأكثر مثالية ليسا برجال أحياء على الأطلاق ولكنهما ببساطة مبتكـرات أدخلهـا غوغـول لكي يسنـد أفكـاره السـاذجة عن المسائل الأجتماعية والسيـاسيـة المعقـدة لعصره . وليس أقل ضخامة شخصياً هو الحاكم العام الذي كان في الظـاهـر مستعداً تماماً ليصفح عن جيجكوف الذي زور وصية إمرأة ثرية، والموظفـين الـذين ساعدوه وحرضوه على أساس أنه لايمكن إقتلاع سوء العدالة من الأعماق بواسطة العقوبة وأن الطريق الوحيد لأسترجاع عهد العدل في روسيا هو الـدعـوة إلى الشعـور الـذاتي الوراثي للشرف وأن الشخصيات الحية للقسم الثـاني هي جيجكـوف والنهم «بيتـوك» وحتى أنهما مجرد إنعكـاسـات شاحبـة للشخصيات الرائعة والجديرة بالملاحظة في القسم الأول .

ربما لاشيء أظهر الوهم التام لمحاولات غوغول إحداث توافق أزلي بين القوى الأجتماعيـة والأقتصـاديـة المتنـاحرة في روسيا إلى حدود واقعية، أن نظام القنانة الـذي كان غوغـول . بفضله، قد ألغي بعد ثماني سنوات فقط من وفاته . أن السر الـذي كان يجب أن يكشفـه المجلدان المتعـاقبـان من الأرواح الميتـة . وتحـول جيجكـوف وحتى سوبـاكيفـج إلى أمثلة براقـة للفضيلة . وفي الحقيقـة كل شيء الـذي حمل قلب غوغـول الأخـلاقي على القيـام به وأن غوغول الفنان المبدع قد وجد صعوبة الأنجاز قد برهن كونه حلماً تافهاً، وفيما كانت الأشياء التي إستعملها غوغـول بقلة في أواخـر حيـاتـه، خلقت عبقريته، وجعلت إسمه مشهوراً خارج الحدود الروسية . ان الارواح وهي نظام الاقنان الذي بني عليه الاقتصاد الروسي بكـامله في عهـد غوغول هي اليوم حقيقة ميتة بينما أنجزت مجموعة الشخصيات الممتازة والتي كونها في قصته الخلود كأنواع إنسانية عالمية .

ما تقـدم ترجمة عن الانكليـزيه لمقدمه بقلم ديفيد ماجر شاك لقصة (الأرواح الميتة) من تأليف نيكولاي غوغول والمنشورة من قبل مطبوعات بنكوين الكلاسيكية .

Deab Souls

By Nicholai Gogol

Translataed with an inroductionby

david Magarshack

Penguin Books 1967

ترجمة: حكمت غني الحميري

حوار مع غبريال غارسيا ماركيز

حول كتابه «وقائع موت معلن»

كشف غبريـال غارسيـا ماركيـز النقـاب للقراء الكولومبيين وللعالم أجمع عن جانب من الكـرايبيي ـ كان ذلـك منـذ خمسة عشر عاماً بعدها اضحى كل كتاب جديـد لغبريـال غرسيـا ماركيـز حدثـاً يذكر. في روايته «مائه عام من العزلة»، كشف لنا عن عالمٍ معلق وعن زمن متقلب، في كلامٍ دافق وساحر.

في هذيان (البطريق) كشف عن دكتاتور مجمّد في لعنة الأزل وبثقة ودون عجلة من أمره ـ يحاول ماركيز ان يحكي لنا ذات القصة ـ دائماً ومختلفة دائماً

آ ـ ر: كتبت في حكاية غريق عام ١٩٧٠

«حين يبدأ المرء يسير في طريق الشهرة ـ فأن الانطباعَ الاول لدى الناس ـ ان يحدثهم عن نفسه دون انقطاع»

وردت هذه الجملة على لسـان (الغـريق القـاص) الا تتبنـاها خاصة وانه يتحتم عليك ان ترد على الاستجوابات التي يقال انك تزهد فيها ـ أم هل انّ الاسئلة لا ينبغي لها أنْ تتغير كثيراً؟.

ماركيز: مقابلاتي الاولى كانت لذيذة ـ وددت أقول من خلالها كل شيء ولكن لدى إحساس أن الزمن يتقدم ولا أستطيع أن أقول كل ما أُفكر به ـ

لقد اختصرت أجوبتي الى حد ان الاسئلة اخذت تتكرر ـ فكان عليّ ان أكرر ـ وكـان مشكـلاً حقيقيـاً ـ فعندما يتعلق الأمر بصحفي صديق فاني انوع اجوبتي ـ واقـول أشيـاء جديـدة ـ والكـذب عند الاقتضاء ـ هكذا اقلب الاستجواب الى نوع من التخيّل.

آ ـ ر: قلت في جوابـك عن نصيب الـترجمـة الـذاتية ـ في قصة (خريف البطريق) لاشيء أشبه بعزلة النفوذ من عزلة الانتصار.

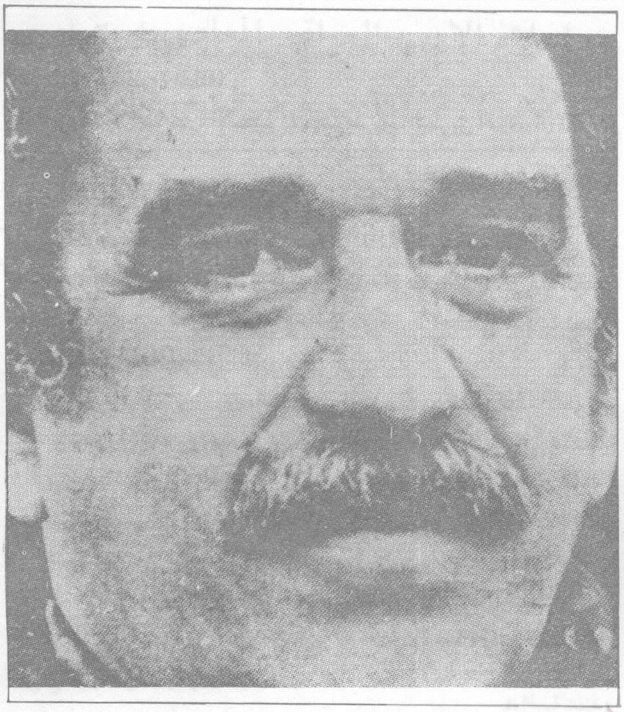
ماركيز: ان النجاح يفرض الحياة الخاصة ـ وانا نجحت دون ان أضيّع احداً من أصدقـائي الدائميين ـ أصدقاء المعهد وأصدقاء العمل ـ وأنا قادر على استخدام حيـل صغيـرة حتى لا يمس بسـوء (زمن الاصـدقـاء) ـ نقطـة أُخرى حاولت ان ابـر زهـا في (خـريف البطـريق) فبقـدر ما يصبح النفوذ مطلقاً تصبح العزلة اكبر ويقل الاعلام ويضيع الاحتكاك بالواقع وهنا الخطر الاكبر ـ إذ تستحيل الكتابة دون الاحتكاك بالواقع.

آ ـ ر: تلح الـدعـايـة على عدد نسخ كتـابـك الذي ظهر باللغة الاسبانية اذ بلغ مليون ونصف المليون ـ وهذا جانب مظهري.

ماركيز: لا ليست العملية خارجية كما تبدو ـ انها تنطلق من المركز الى الاطراف وحلمي في الحيـاة ان أنجح في التأليف بين الصحـافـة والادب ـ واعتقد دائماً ان الاسلوب يستحق ان يكون له نفس صدى الصحافة.

وقـد سعيت بكـل جهـدي في هذا المنحى وقصة (وقـائع موت معلن) كتبت هكذا لانها ينبغي ان تكتب على هذه الشاكلة.

لقـد انطلقت من حدثٍ واقعي مر عليـه ثمانيـة وعشرون عاماً. وانتهيت من



تهذيـب الفنيـات وبنـاء الهيكل ـ الذي يكمن في رواية القصة بابسط الطرق دون التخلي عن أيّة قيمة جوهرية.

وعندما اتممت الكتابة ـ تبينت انه يتناول موضوعاً يهمّ اغلب الناس في امريكا اللاتينية وإسبانيا اكثر من قراء الادب.

آ ـ ر: وموضوع الشرف ـ والانتقام.

ماركيـز: هذه جرائم طقـوسيـة لابـد ان ترتكب ـ في وضع اجتـماعي مهيأ ـ انها تخصنا وإذا ما ظهرت كمسلسل تلفزيوني ـ سيكون رائجاً في امريكا اللاتينية ان الأمر يتعلق بكتاب لهم جمهور واسع ـ وينبغي ان يكون في متناول القراء ـ لابد من تغيير نظام التوزيع في المكتبات ـ فالمكتبات معابد لا يدخلها إلاّ المؤهلون ـ انا لا أدخل مكتبة الا متردداً واذا دخلتها ـ يقترب البعض مني ويسألني عم ابحث ـ وهو ما أجهله في اغلب الأحيان.

فالشخص الذي لا يرتاد المكتبات ـ يجب ان يجد الكتاب في اكشاك الجرائد ـ عند خروجه من قاعات السينما او الملاعب الرياضية.

تعتبر قراءة كتاب بحروف صغيرة عملاً عظيماً ـ خصوصاً من قبل اشخاص ليست لديهم عادة المطـالعـة ـ ولا تتم هذه العمليـة الا مع كاتب نعلم انـه يتمتع بقاعدة من القراء.

آ ـ ر: أتريد ان تحقق رواية شعبية؟

ماركيـز: انها حلم حيـاتي ـ لا أريـد ان اصنع أدباً شعبياً ولكن أُبرهن على ان الادب يمكن ان يكون شعبياً ـ والعقبة ليست في الكتاب ـ ولكن في كلّ ما يحيط به.

والآن وبعـد اقتنـاع النـاشر تم سحب مليـون نسخـة وقد كان ذلك مغامرة جنـونيـة ـ واوّد أنْ أقـول لكولومبيا ان العملية قد عضدتها المصارف لمجرد تقديم

المشروع - أنها مسألة ثقة.

آ - ر: أنها الاسطورة المطلقة.

ماركيز: فعلاً انها تجارة الاسطورة - ومع خريف البطريق أعترف أنّ الأمر لن يكون ممكناً.

آ - ر: هل لعب اهتمامك بالسينما دوراً في هذا الكتاب؟

ماركيز: لا - ولكن هذا صحيح بالنسبة الى قصة «لا رسالة للعقيد» وهي قصة تعلقت بها كثيراً - وقد كتبتها في فترة.. كنت مغرماً بالسينما - في هذا الكتاب يمكننا ان نعثر على اشارات لحركة الكاميرا - ولكن لا اعتقد في امكانية تصوير كتبي مهما فكر المخرجون في ذلك.

آ - ر: في الجملة الاولى من (وقائع موت معلن) كأني - أقرأ الجملة الاولى من كتاب «المسخ» لكافكا - وقلت ان كافكا هو الذي علمك الادب.

ماركيز: الجملة الاولى هامة بالنسبة اليَّ - وهذا ينطبق على «مائة عام من العزلة» اما (خريف البطريق) فالجملة الاولى ينبغي لها ان تشمل كل الكتاب - بامكاني ان افكر سنوات في الجملة الاولى - وعندي (رواية - مشروع) احفظ جملتها الاولى - اما عن التشابه مع جملة (المسخ) فلست واعياً بذلك - ولكن الأمر ممكنٌ ولا يثير دهشتي فعندما اكتشفت (نصّ - كافكا) في «بوغوتا» وقتئذٍ كنت طالباً - تجلى لي ما يمكن ان يكون الادب عليه.

«راضية عبيد»

في الذكرى العاشرة لوفاة رجل الضباب

لقد اردت للحب ان يبدو كما هو في الطبيعة وليس كما يبدو من خلال التقاليد والمثل الاجتماعية القديمة وبما انني كنت معاصراً لعدد من الشعراء الذين استجابوا لمتطلبات الجماهير فلقد وجدت نفسي في وضع شاذ وغريب بالنسبة للاتجاه العام وهنا قررت ان اتخذ موقفي الخاص وكانت قراءاتي وثقافتي تتنوع يوماً بعد اخر، واكتشفت اني ادور حول نواة واحدة واني اربط وجودي بوتر واحد.. بعيداً عن العوالم الاخرى من الحياة فاتجهت شيئاً فشيئاً الى الناس ثم بدأت اعبر عن مشاعري الفردية عن طريق الاخرين، وهكذا ولد شعري.

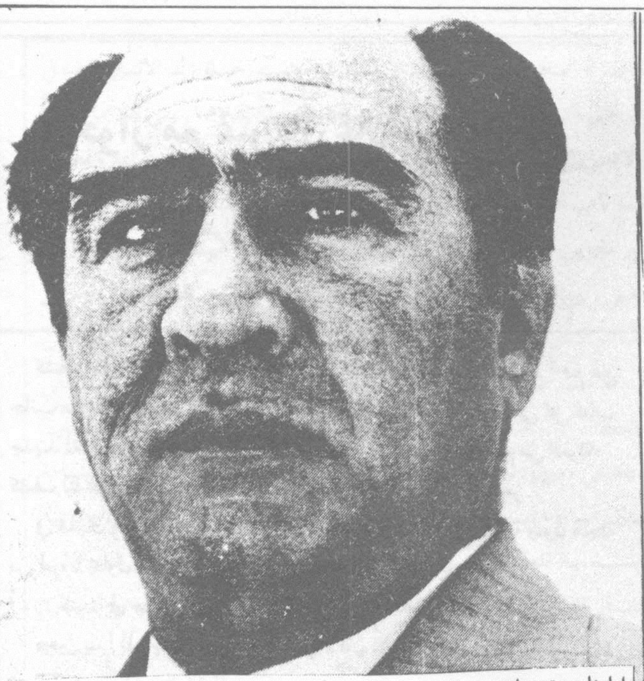
«الازهار تورق داخل الصاعقة»

× × ×

ان حسين مردان اراد ان يفهم الناس ماهية الرذيلة، فالرذيلة ستار براق يخلب من كانت تجاربه في الحياة قليلة واطلاعه محدود فمتى اطلع قليل الدراية على مثل هذه القصائد التي صورت الرذيلة كما هي كاشفة الستار عنها اشمأزت نفسه وتمسك بالفضيلة.

من دفاع المحامي عنه عند محاكمته حول ديوان «قصائد عارية»

وعنكبوت الموت في وادي البلى
يصيح في وادي البلى



ايامنا مرت سدى
مرت سدى
وضحكنا قد انتهى
وكل ما نحمله من الثرى
الى الثرى

«الارجوحة هادئة الحبال»

ففي غد سيسقط الجدار
ويهبط الظل على عالمك المضيء
فتحفر الايام فوق صدرك المليء
بالنار واللؤلؤ والشراب
شعارها العتيق
لن يصدح الشباب فوق غصنك الوريق
ففي غد سيهبط الحريق
ويجلس السهد على مخدة الانين

«طراز خاص»

.. هكذا.... نستطيع ان نختار عشرات المقاطع من دواوين حسين مردان ومن مؤلفاته النثرية لنروي عن طريق كلماته قصة العذاب الذي استمر خمساً واربعين عاماً هي كل عمر حسين (ولد عام ١٩٢٧ في الحلة وتوفي في الرابع من تشرين الاول ١٩٧٢) ولكننا سنختصر ونحن نستذكر سوية تفاصيل تلك الحياة الغريبة التي عاشها ذلك الصبي المتحدي والفتى المفاخر المندهش ابداً والشاب المتجاوز لما هو مألوف.. انه شاعر وحسب

ولد حسين مردان في الحلة ولكنه لم يعش بها طويلاً فقد استغرق سنوات طفولته في مدينة الخالص وفي جزء من صباه في بعقوبة ثم دعا نفسه الى بغداد وعمره سبعة عشر عاماً حيث كان نزيل الحدائق العامة لاسابيع مما اضطره بعد

ذلك للعودة الى بعقوبة متابعا البحث عن ذاته عبر قراءاته .

في الاربعينات نظم جماعة من الوقت الضائع - على ما يروي نزار سليم - زيارة خاصة لهم الى بعقوبة كانوا نزار سليم وعدنان رؤوف وجواد سليم وهناك التقوا بحسين وعلى مائدة شراب سريعة دعوه الى بغداد مؤمنين له غرفة سكن في مقهى «السواق واق» التي كانت مقر جلساتهم (وتقع اثارها الان مقابل ساحة عنتر) فعاد حسين الى بغداد رفيقا للجوع والعذاب اليومي حتى بدأ العمل بشكل منقطع في الصحف اليومية مؤمنا الكفاف .

في عام ١٩٤٩ اصدر «قصائد عارية» وقد حوكم وسجل من اجلها ثم خرج ليصدر اللحن الاسود، رجل الضباب، صور مرعبة، العالم تنور الربيع والجوع الارجوحة هادئة الحبال، اغصان الحديد، رسالة من شاعر الى رسام، اغصان الحديد، هلاهل نحو الشمس، طراز خاص، نشيد الانشاد، عزيزتي فلانه وقبل وفاته باشهر دارت المطبعة لتخرج للجميع يوم وفاته النسخة الاولى من كتابه النثري الذي جمع بين التاملات والمذكرات «الازهار تورق داخل الصاعقة».

بعد وفاته تشكلت لجنة في اتحاد الادباء للبحث عن اثاره التي لم تنشر او التي نشرت متفرقة في الصحف والمجلات للقيام بطبعها في كتاب، وقد عثرت اللجنة في بيته على مجموعة شعرية بعنوان «فولاذ وعصافير وامرأة» حوت على اثنى عشره قصيدة نشرت منها قصيدة «الباز» في العدد (٤) من مجلة (الاديب المعاصر) ولم تنشر المجموعة الشعرية حتى اليوم.

لقد عاش حسين مردان قريبا من الجميع محاولا دوما ان يغير في نسيج جلد هذا العالم وان يتجاوز وان يتحدى، فقد قطع حبال العمود الشعري بطريقة ظن انه وحده فعلها فكتب قصيدة النثر قبل كثيرين، وحاول استخدام المفردة الشعبية وتفصيحها في شعره وحرث كثيراً في نهر الكلمات محاولا التفرد ليعوض عن النقص الثقافي الذي يحسه ويحاول ركوب موج التجاوز لتغطيته . . بين عامي ١٩٧٢ و ١٩٨٣ لم نذكر حسين مردان كثيراً ولم نبحث فيه وعنه ولم نعطه حقه وبين عامي ١٩٢٧ و ١٩٧٢ كان حسين قد اعطى الكثير لشعبه . . على طريقته الخاصة، وهذه ليست دراسة وليست دمعة وفاء ولكنها استذكار لموهبة شعرية متألقة استطاعت تحت ظل الثورة ان تأكل بعض ثمار كفاحها حتى وافاها الموت وفقدناها بسرعة وهي في بدء نضج تجاربها . .

ان الكتابة عن حسين مردان تستدعي الكتابة عنه ناقداً وقصاصا وناثراً وشاعراً معا وسيرة حياته تستحق الرواية كاجمل ما تكون السير واشجاها واكثرها احتداما، اننا سنجد فيها المتشرد الجوال والعاشق ومتعاطي السياسة الغريب والمتوحد الطيب القلب والاديب، سنجد الحلم والواقع معا ولن نجد رجل الضباب المدعي فقط . . .

لقد دافع حسين مردان بالشعر، ذلك السلاح الناري العظيم على وطنه فقال في «حل الضباب» :

وطني لوان الشعر يردع طامعا
ويرد كيد المغرضين ويزجر
لنظمت انفاس السعير قصائداً
تشوي جلود المفسدين وتنثر
وطني وكل يد تريد لك الاذى
فاسلم فداك الخائنون ستبتر

واختار اللون العمودي هنا متحديا ومجلجلاً عام ١٩٥١ ولكنه ابتعد عنه الى ممارسة شعرية اخرى نجد حاجتنا ماسة لاستعادتها في كتاب يضم اعماله الكاملة التي نراها جديرة بالنشر وببحث الباحثين والدارسين.

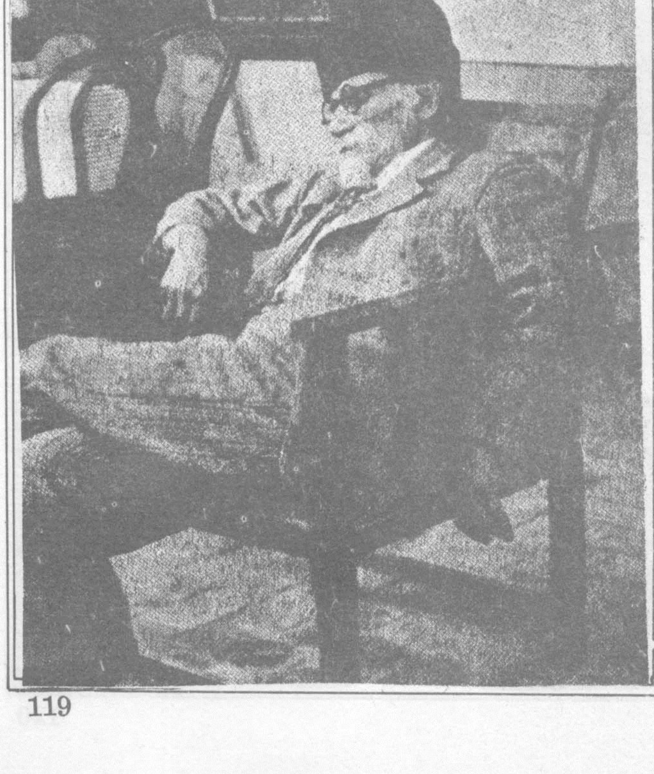
ب . ح

اعلام الادب العراقي المعاصر في دراسة اكاديمية سوفيتية

صدرت خلال السنوات الاخيرة في العاصمة السوفيتية موسكو مجموعة من الدراسات الاكاديمية والتي تعنى بآداب الشرق وذلك باشراف معهد الاستشراق التابع لاكاديمية العلوم السوفيتية ومعهد بلدان اسيا وأفريقيا التابع لجامعة موسكو وعدد من الدوائر العلمية الأخرى ذات العلاقة بآداب الشرق . ونصيب الأدب العراقي المعاصر في هذه الدراسات وفير وذلك لما تحضى به الحركة الادبية في قطرنا من اهتمام عند المختصين سواء في الاتحاد السوفيتي او غيره من بلدان العالم . والدراسة الاكاديمية التي صدرت خلال الفترة الماضية والتي خصصت للأدب العراقي المعاصر شملت الحركة الادبية في قطرنا خلال الفترة من ١٩١٧ الى ١٩٤٥ حيث تم استعراض الحركة الأدبية خلال هذه الفترة بشكل من التفصيل وتم التطرق فيها الى اهم اعلام الادب العراقي حيث تمت مناقشة دور الادب العراقي في تلك الفترة ودور حملة الاقلام التقدمية كما يصفهم كاتب الدراسة في تأجيج الحس الثوري التقدمي لدى ابناء الشعب وزجهم في النضال الذي كانت تخوضه الطبقات المسحوقة من ابناء الشعب العراقي ضد الاستغلال والتبعية للاستعمار الاجنبي . ويتوقع ان تصدر الدراسة الاخرى في القريب العاجل والتي ستشمل الفترة من ١٩٤٥ لحد وقتنا الحاضر.

ويصف كاتب الدراسة السيد ب . ف . جوكوف الادب العراقي بانه أدب مناضل وظف وبشكل رائع لخدمة قضايا الجماهير في الاستقلال والتحرر. وقد تطرق كاتب الدراسة الى التجمعات الجماهيرية ودورها في تعبئة الجماهير وهي ناحية لم يتطرق لها باحث آخر قبله، فقد تحدث السيد جوكوف عن التجمعات التي كانت تعقد في جامع الحيدرخانة ووصف هذا المكان بانه المنبر الذي كان تنطلق منه الاصوات التقدمية العراقية في نضالها ضد الاستعمار واعوانه .

وهنا لابد لي ان اشير الى السعة والشمولية التي امتازت بها دراسة السيد



جوكوف فقد تناول في دراسته أهم ادباء الفترة المذكورة ليقدم وبشكل من الاسهاب **محمد مهدي البصير وجميل صدقي الزهاوي ومعروف الرصافي وذنون أيوب وجعفر الخليلي ومحمد مهدي الجواهري ومحمد صالح بحر العلوم** ليتطرق بعد ذلك الى دور الصحافة العراقية التقدمية ليذكر اسم **ميخائيل تيسي ونوري ثابت** ثم ليتطرق الى الشاعر الشعبي **ملا عبود الكرخي** ودورجريدته **«الكرخ»** في تأجيج الروح الوطنية عند ابناء الشعب العراقي . ويتوقف السيد جوكوف عند اسلوب الكرخي ليقول : **لقد استخدم الكرخي في نتاجاته الأدبية المختلفة اللغة البغدادية الدارجة واستخدام الأمثال والحكم الشعبية ليقرب القضايا من ذهن القاريء أو الشخص الذي يستمع الى حديثه بسهولة معتمدا على الخزين الشعبي والتراث الذي يمتلكه .**

وقد استطاع **جوكوف** في دراسته الادبية هذه ان يعطي تحليلا علميا شاملا لنتاجات الادباء الذين شملتهم الدراسة معرفا بوجهات نظرهم ودورهم في النضال الذي كان الشعب بمختلف طبقاته يخوضه ضد الاستعمار. ويتوقف كاتب الدراسة عند آراء **الزهاوي** الذي يقول عنه : **استطاع الزهاوي وبجرأة المقتدر من طرح العديد من الافكار التقدمية والتي تدعو الى تحرير المرأة والقضاء على الظلم والاستبداد واقامة علاقات إجتماعية عادلة . وبالرغم من المعارضة الشديدة التي واجهتها افكار الزهاوي التقدمية الا انها تركت اثرا هاما في حياة الشعب العراقي ولا تكاد اليوم ان تمر دراسة للفترة التي عاشها الزهاوي بدون ذكر للاثر الذي تركته افكاره النيرة في تلك الفترة الهامة من حياة الشعب العراقي.** ولابد لي ان اذكر ان السيد ب . ف . جوكوف قد تناول بالتفصيل نتاجات القاص العراقي **ذو النون أيوب** كنموذج لكتاب القصة العراقية. فقد عرف في البداية بحياة القاص ليتناول بعد ذلك اهم نتاجات الكاتب القصصية فيذكر مجموعته القصصية **«رسل الثقافة»** التي صدرت عام ١٩٣٧ ثم قصة «الثأر» والمجموعة القصصية «صديقي» ورواية **«الدكتور ابراهيم»**.

بالاضافة الى الاعمال الاخرى التي كتبها **ذو النون ايوب** في تلك الفترة. لقد مكنت هذه الدراسة المستفيضة من التعريف بالادب العراقي للقاريء السوفيتي وكذلك قراءة الدول الاشتراكية المهتمين بآداب الشرق والادب العراقي بشكل خاص. وقد خرجت هذه الدراسة بشكل مختصر في ضمن كتاب تدريسي لطلاب الجامعات السوفيتية المتخصصين بالاداب العراقي . ومثلت جهداً متميزاً في نتاج السوفيت وخطوة هامة في تعزيز وتمتين وشائج وعرى الصداقة بين الشعوب التي تنشد السلام والحب والصداقة

★★★

عباس خلف



